الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي

والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر – باتنة –



UNIVERSITE ELHAJ LAKHDAR
- BATNA-

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابها

الريف في الرواية الجزائرية
دراسة تحليلية مقارنة

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري

إعداد الطالب: سليم بتقه

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب: كمال عجالي **الرتبة:**أستاذ التعليم العالي **الجامعة:** باتنـــة **الصفة:** رئيسا

الاسم واللقب: الطيب بودربالة **الرتبة:** أستاذ التعليم العالي **الجامعة:** باتنـــة **الصفة:** مشرفا ومقررا

الاسم واللقب: محمد العيد تاورتة **الرتبة:** أستاذ التعليم العالي **الجامعة:** قسنطينة **الصفة:** عضوا مناقشا

الاسم واللقب: فتحي بوخالفة **الرتبة:** أستاذ محاضر **الجامعة:** المسيلة **الصفة:** عضوا مناقشا

الاسم واللقب: أمحمـــد فورار **الرتبة:** أستاذ محاضر **الجامعة:** بسكرة **الصفة:** عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2009/ 2010



قال الله تعالى

وَلَوْ أَنَّ أَهْلَ الْقُرَى آمَنُواْ وَاتَّقَواْ لَفَتَحْنَا عَلَيْهِم بَرَكَاتٍ مِّنَ السَّمَاءِ وَالأَرْضِ وَلَـكِن كَذَّبُواْ فَأَخَذْنَاهُم بِمَا كَانُواْ يَكْسِبُونَ

الأعراف: 96

صدق الله العظيم

إهداء

إلى والدي الكريمين . .

أطال الله بقاءهما

إلى من اتسع صدره واحتمل عزلتي مع البحث . . .

أسرتي . .

إلى أستاذي الفاضل . . .

الطيب بودربالة

إليهم جميعا أهدي هذا العمل المتواضع

شكر وامتنان

الحمد لله رب العالمين حمدا يكافئ نعمه ويوافي مزيده . . .

وأتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى أستاذي الفاضل الدكتور الطيب بودربالة لقبوله الإشراف على هذه الأطروحة وإخراجها للوجود أشكره على هامش الحرية الذي منحني إياه أثناء البحث ، وأيضا على تواضعه الذي عز نظيره ورفعة ذوقه التي استوعبت مشاكسة أسئلتي وفوضى كلماتي جزاه الله عني كل خير .

كما أتقدم بالشكر والعرفان إلى لجنة المناقشة ، الدكاترة الأفاضل كمال عجالي ، محمد العيد توارتة ، فتحي بوخالفة ، أحمد فورار الذين تكرموا بقراءة هذه الأطروحة ومناقشتها .

مقدمة

اكتسبت العناية بالريف والحياة الريفية مكانة هامة في المنجز الروائي الجزائري منذ فترة الاحتلال، حيث حفزت حيوية موضوع الفلاح وقضية الأرض الطاقات الإبداعية للأدباء إلى تقديم عطاء يستوعب الحياة الريفية بكل أبعادها الاجتماعية والسياسية والإنسانية، وبالتالي يبرز السؤال عن حضور الريف بكثافة في الرواية الجزائرية.

إن الحديث عن الريف هو حديث متصل بالجزائر التي ما فتئت تشهد تغييرات وتحولات جذرية عبر محطات تاريخية مختلفة (من فترة الاحتلال إلى عهد التعددية السياسية) لذلك فإن الرواية "تعد الخطاب الأدبي الملائم والأنسب للتعبير عن واقع يتغير بسرعة، والنص المفتوح الذي لم يستنفد بعد عناصر جدته، والذي لم يبلغ حدود تشكله النهائي".[1]

وإذا كان الريف قد حظي بهذه الكثافة من الحضور في المنجز الروائي الجزائري باللسانين العربي والفرنسي، فإنه في المقابل لم يظفر - حسب اعتقادي - بدراسة مستقلة متكاملة تعرض لطبيعته وتلملم خيوط صورته، والتغييرات التي عرفها منذ فترة الاحتلال إلى زمن التحولات**.** من هنا تبدو أهمية البحث كمحاولة لاستدراك هذا الجانب المغيب في تاريخ الرواية الجزائرية وهي تحاول أن تفتح بابا ضيقا في حيز رحب. فدراسة الريف في الرواية الجزائرية موضوع قشيب الجلباب في الأدب الجزائري يسند الدراسات السابقة عن المدينة والثورة والمرأة، وبالتالي تصبح الحاجة ملحة في استدراك جوانب النقص، والمساهمة قد الإمكان في دراسة قضية الريف.

وعن دوافع البحث، فقد تشكلت لدي حين كنت منشغلا بإعداد رسالة الماجستير حيث لفتت انتباهي وأنا أتصفح المراجع مقولة للروائي *الطاهر وطار* أوردها *عبد الفتاح عثمان* في مؤلفه (الرواية العربية الجزائرية) جاء فيها: "لقد عبر الأدب الجزائري قصة ورواية عن الحرب التحريرية أحسن تعبير، لكن في عالم واحد هو عالم الريف، حتى لكأن الريف وحده هو الذي خاض الثورة، ولكأن المدينة ظلت طوال تلكم الفترة نائمة لا تحيا سلبا ولا إيجابا، وقد ظل كل هذا نقطة ضعف في أدبنا".[1] ثم ما لبثت أن تنامت الرغبة في داخلي حتّى أصبحت مشروعا طمحت إلى تحقيقه، ومع قراءتي للمزيد من الروايات الجزائرية باللسانين العربي والفرنسي التي تناولت الريف وقضاياه المختلفة، تضاعف يقيني بضرورة دراستها ضمن بحث جامعي يجعل الريف الجزائري مطلبه الأول، لاسيما وأنني لم أقع -في حدود اطلاعي- على دراسة خُصصت بكاملها لهذا الغرض،

([1]) الطاهر رواينية: تضافر الشعري والأسطوري قراءة في رواية العشاء السفلي، تجليات الحداثة، ع3، جوان 1994، ص:77.

([1]) عبد الفتاح عثمان: الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص:86.

باستثناء دراسة *عبد الله محمد حسن* (الريف في الرواية العربية ورؤية الواقع) و أخرى لـعمر *بن قينه* (الريف والثورة في الرواية الجزائرية)، كما وجدت دراسات عديدة تناولت الرواية الجزائرية ضمن توجه عام لم يجعل الريف منتهى غايته.

أما الأسباب النفسية للبحث فأحيلها إل شعور عميق يستفزني بعفوية نحو هذا العالم المنسي المهمش لتلمس مواطن المعاناة ومواضع التهميش. ورواية الريف الجزائرية — بعيدا عن إشكالية التصنيف- معاناة فوق بياض الورق كانت دافعا نفسيا خاصة حين تكون الكتابة بلون المعاناة، هكذا بدت لي الأمور وهكذا أحسستها.

وقد جاء البحث وفق خطة عامة تنقسم إلى مدخل وأربعة أبواب: -

المدخل: الرواية والمدينة

يمثل هذا المدخل في إطار تقابلات الكتابة خلفية تعين الباحث /القارئ على توسيع الرؤية باعتبار أن الرواية قبل اقتحامها عالم الريف هي بنت المدينة، لذا وجب التعرض لصورة المدينة في سياق الرواية بدءا بالغربية ثم العربية وأخيرا الجزائرية. وبهذا يهيء لنا المدخل ذاكرة روائية للمدينة ستفيدنا في مواجهة الموضوع.

-الباب الأول: الريف في الرواية:

هي ملامح الريف في الرواية، وقد انحصر في ثلاثة عناصر ؛ العنصر الأول: الريف في الرواية الغربية خاصة بعد أن حازت المدينة -كفضاء ضاغط- اهتمام الكتاب الغربيين. العنصر الثاني: الريف في الرواية العربية، حيث صورة الريف في نماذج من الروايات العربية في المشرق والمغرب والتي جعلت من الريف إطارا خلفيا تعرض عليه أحداثها الدرامية، متبنية المذهب الذي يحقق لها هدفها. العنصر الثالث: الريف في الرواية الجزائرية، وقد بدا لي أن أقدم لهذا العنصر بتمهيد ألمحت فيه للرواية الجزائرية باللسانين العربي والفرنسي، عن ظروف نشأتها و"كرونولوجيتها" مستعرضا أشهر أعلامها وبعض عناوينها. بعدها تحدثت باقتضاب عن تناول الروائيين الجزائريين للريف الجزائري وخصوصية المواضيع التي طرقوها.

-الباب الثاني: كتابة الريف

هو طرق تناول الكتاب الجزائريين للريف، عن الواقعية في الرواية الجزائرية كمنهج تبناه الكتاب الجزائريون يرصدون من خلاله واقع الريف الجزائري بكل حيثياته، وكيف تشكل هذا الريف

واقعيا من خلال العناصر: التشكيل الواقعي (الوصف، الحوار، التراث وملامح الشخصية الريفيـــة). العنصر الثاني: الرمز و العنصر الثالث :الأسطورة.

-الباب الثالث: التشكيل الفني

وهي الجوانب الفنية التي تحفل بها الروايات، والتي تعكس الوعي الجمالي بالريف كما تجسد في رواية الريف الجزائري من خلال العناصر الآتية: العنصر الأول اللغة باعتبارها جزءا هاما في بناء النسيج الفني، وواسطة السرد الأولى للعبور إلى وظائف أخرى. وقد آثرت التوقف في هذا العنصر على مكون لغوي تحفل به الروايات المدروسة ألا وهو التناص. وفي العنصر الثاني السرد والزمن ذلك أن السرد طريقة الكاتب في تصوير عالمه الروائي ســـواء تعلـــق الأمـــر بالحـــدث أو الزمكـــان أو الشخصيات. أما الزمان فهو الإطار الذي تتحرك فيه الشخصيات وتنسج فيه الأحداث، وفيه تســـرد الحكاية بطريقة تراعي الواقع الزماني. وفيهما تطرقت إلى أشكال السرد، وأشكال بنـــاء الـــزمن في النماذج الروائية المدروسة. وفي العنصر الثالث الفضاء، فالمبدع محكوم بوضع ســـردياته وتخيلاتـــه في وعاء فضائي فلا سرد دونه، بل لا حدث ولا زمان دونه عند باحثين. في هذا العنصر تناولت الفضاء المفتوح والفضاء المغلق، من خلال نماذج من الروايات المدروسة، وقد اختـــرت مصـــطلح الفضـــاء باعتباره أكثر شمولية من مصطلح المكان الذي يمكن حصره. وأخيرا الشخصيات، إذ تعتبر الركـــائز الأساسية للروائي في استجلاء القوى التي تبعث الحركة في الواقع من حولنا. وبما أن طرق دراســـتها تتعدد، فإنني قمت بدراستها بالتركيز على أنماطها (عادية، وغير عادية ومكانية)، وبالاعتماد علـــى فكرة الثنائيات المبنية على التعارضات.

الرابع والأخير: الأبعاد الدلالية

وهي القضايا التي تناولتها الروايات محل الدراسة ودلالاتها المختلفة؛ المقاومة الثورة، الإصلاح الزراعي، صراع القيم، بؤس الريف. وهي في معظمها قضايا كانـــت بحاجـــة إلى وقفـــة واستقصاء.

في الأخير خلص هذا البحث إلى خاتمة احتوت على أهم النتائج المحصل عليها وهكذا بدت لي الخطة متكاملة لاستيعاب صورة الريف من جوانبها المختلفة، وذلك برسم ملامـــح هـــذه الصورة واستقصاء أبعادها السياسية والاجتماعية.

أما الروايات التي نهضت بدراستها، فهي من الشهرة بمكان بين ببلوغرافيا الرواية الجزائرية التي هي أكبر من أن أتقصاها كلها بالتحليل والعرض، فكان لزاما علي في استراتيجية البحث أن أنتخب

عينة ممثلة، وأختار منها ما ينهض عليه البحث ويستقيم، ويعطي للقارئ صورة إجمالية عن واقع الريف الجزائري. وقد حاولت أن أغطي الريف الجزائري من خلال اختيار الروايات التي تنوعت بيئاتها من الشرق إلى الغرب ومن الشمال إلى الجنوب، كما جاءت الروايات التي نظر فيها هذا البحث لتنتمي إلى أجيال مختلفة من الروائيين من حيث اللسان والانتماء "الأيديولوجي". وأخال أن سؤالا حول الرواية المكتوبة باللسان الفرنسي واعتبارها فرنسية لا يعد في اعتقادي ذا شأن كونها (الرواية الجزائرية باللسان الفرنسي) ليست ضرة للعربية، وأن ظروفا تاريخية معروفة هي التي أدت إلى أن يلجأ فريق من الكتاب الجزائريين إلى تدبيج أفكارهم بالفرنسية، فالاختيار إنما كان سعيا من أجل تعميق البحث والاستفادة من نظرة الكل وعلاقته بالمكون الريفي الذي يجسد المكان بوصفه عنصرا فنيا من عناصر البناء الروائي.

وهذه الروايات هي على الترتيب:

MOHAMED Dib : *L'incendie*, Edition le Seuil, Paris, 1974*

*عبد الحميد بن هدوقة:ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1975

* ـــــــــــــــ: الجازية والدراويش، دار الآداب، ط1، الجزائر، 1983

*الطاهر وطار: اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط4، الجزائر، 1983

* ديب محمد: الثلاثية، ترجمة سامي الدروبي، دار الوحدة للطباعة والنشر، بيروت، 1985.

* علاوة بوجادي:عين الحجر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988

MOULOUD Feraoun : *La terre et le sang*, Paris, Seuil, 1998*

* واسيني الأعرج: نوار اللوز، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2001

* ـــــــــــــــ:سيدة المقام منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2002

* فرعون مولود: الأرض والدم، ترجمة عبد الرزاق عبيد، دار صالح تلانتيقيت للنشر، بجاة، 2005.

ALI Abid : *Le simoun*, El-Oued, Imp, El walid ,2006 *

لا يخلو أي بحث علمي من صعوبات، لذا لم تكن رحلتي معه سهلة، فقد واجهت صعوبات كان من أبرزها هاجس البحث في الريف وقضاياه المتشعبة، وما يستتبع ذلك من شعور بالخوف والمغامرة في الحصول على المادة العلمية لبلورة الإشكالية. ينضاف إلى ذلك صعوبة الترجمة التي اضطررت للركون إليها بالنسبة للمراجع الأجنبية، والاجتهاد في مسألة الترجمة سيصاحبه – حتما– خلل ما في التحليل أو الوصول إلى الاستنتاجات.

وقد سعى البحث إلى الاستعانة بالمنهج المناسب لفتح فضاءات ومنح إمكانية تفسير الظاهرة (الريف في الرواية الجزائرية) ضمن منظور تحليلي مقارن، على اعتبار أن الرواية معمار يشيّد فوق الواقع واقعا آخر. إنه الواقع الحقيقي مكثفا ومضافا إليه الفن والجمال مشتملا تفسير كاتب الرواية لهذا الواقع، منهج يرتكز على النص لتخريج صورة الريف بكل أبعادها الاجتماعية والثقافية، والتي تعكس بنية الجزائر الثقافية والتاريخية.

لعلي بهذا المجهود المتواضع أكون قد أحطت بجوانب البحث، ومن الطبيعي أن كل محاولة يعتريها النقص، وبالتالي فهي تحتاج إلى تصويب وإضافات آمل أن يضطلع بها باحث آخر. فإن وفقت إلى ما سعيت إليه فذلك توفيق من الله، وإن قصرت فلي فيما قاله القاضي الفاضل عزاء:"رأيت أنه لا يكتب إنسان كتابا في يومه إلا قال في غده: لو غُيّر هذا لكان أحسن ولو زيد هذا لكان يستحسن، ولو قُدّم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر".(1)

ولا يفوتني أن أتقدم مرة أخرى بالشكر الجزيل إلى أستاذي الفاضل الدكتور الطيب بودربالة على توجيهاته السديدة، التي مكنتني من إخراج هذا العمل المتواضع إلى النور على صورته الحالية معترفا أن هذا الجهد هو غاية ما استطعت إنجازه من خلال عمل شاق وفي ظروف صعبة. وهو عمل لا يدعي الكمال، وإنما حسبه أن يتحسس طريقه. كما أتقدم بالشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة على تفضلها قراءة هذا البحث، وتحملها مشاق النظر فيه، وعلى ما ستقدمه لي من نصائح وإرشادات ستسهم إن شاء الله في إثراء هذا البحث حتى يخرج إلى صورته النهائية.

أيضا أتقدم بالشكر والعرفان لكل من كانت له يد في إنجاح هذا العمل المتواضع وأخص بالذكر بشير محمدي محمد رماني ومليوح عز الدين.

---

(1) ينظر محمد علي عبد الكريم الرديني: فصول في علم اللغة العام، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، (د.ت)، ص:6.

مدخل

مدخـل

في المدينـة والروايـة (تقابلات الكتابـة)

أ- المدينة و الرواية الغربية

ب- المدينة و الرواية العربية

ج- المدينة و الرواية الجزائرية

أ- المدينة و الرواية الغربية

تعد الرواية واحدة من صناعات المدينة البرجوازية الحديثة، يرى "*جورج هنري لاري*" أن العلاقة بين المدينة والرواية علاقة متوترة وغير ثابتة، ويرى بأنها (كائن مدني).[1]

باعتبار الرواية جنسا أدبيا مكتوبا يفترض أن تطبع ليتم لها الانتشار، فقد ساعدت ماكينة الطباعة إلى حد بعيد في ولادة وازدهار الفن الروائي. هذه الماكينة ارتبطت بالعصر الصناعي الذي يكافئ وجود المدينة الحديثة، حيث مهدت لطباعة الصحافة والتي بدورها هيأت لنمو أشكال أدبية جديدة مثل القصة القصيرة المسلسلة التي يمكن للصحافة استيعابها ونشرها. يضاف إلى هذا ارتفاع مستوى المعيشة وبروز الطبقة الوسطى، وانتشار التعليم ولاسيما بين النساء، مع توسيع أوقات الفراغ، والذي أوجد جمهورا شغوفا بقراءة الروايات. ومن أطرف ما يحكى بهذا الصدد أن نساء بترسبورغ كن يرسلن إلى مقر الصحيفة التي كانت تنشر رواية "*تولستوي*" (*Tolstoi*) (أنا كارنينا) (Anna Karenina) من يسأل المحررين عن أخبار ما آلت إليه العلاقة بين (أنا) وعشيقها وزوجها قبل أن تصدر الصحف وتوزع.[2]

ومع بروز النشاط الصناعي، بدأت حركة الهجرة تعرف وتيرة متسارعة خاصة من الأرياف والأقاليم، وراحت المدينة تتوسع يوما بعد يوم وتكتظ بالسكان الوافدين إليها، فقد شهدت المدينة تحولات في المناحي كافة لتكون المركز الحساس للحضارة وقلب العاصفة مما أدى إلى انتعاش الرواية.

صور هذه التحولات السريعة في الأكواخ الممتدة المتلاصقة والتي يقطنها العمال النازحون والتي أقيمت بجانب الفلات التابعة للرجوازيين، بدت أيضا في زرقة السماء التي تعكرت بدخان المصانع، وفي بناء علاقات اجتماعية واقتصادية جديدة تولدت عنها حياة صعبة، حيث طغى التفكير المادي على العلاقات الإنسانية، واضمحل الحب العاطفي وأضحت المدينة مادية، قذرة قاسية بلا قلب ولا ضمير ولا مبالاة.[3] هكذا بدت صورتها لدى روائيي القرن الثامن عشر والتاسع عشر، حيث حملت رواياتهم نبرة الهجوم والشعور بالازدراء تجاهها، فقد عدوها موطن الخطيئة والرذائل والشر، ولعل روايات "*إميل زولا*" (*Emile Zola*) و "*أونوريه دي بلزاك*"

(1) جورج هنري لاري: الرواية والمدينة، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد 3، وزارة الثقافة، الجهورية العراقية، 1983، ص:8.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، ص:23.

(Honoré de Balzak)"*شارل ديكنز*" *(Charles Dickens)* تعبر أصدق تعبير عن المناخ الاجتماعي والثقافي في تلك الحقبة باستثناء "*هنري جيمس*" *(Henri.James)*. الوحيد من الروائيين الكبار الذي مجد المدينة الضحية وتغنى بفضائلها (لاسيما لندن) لكنه لا يغفل الجانب النقدي لها فهي "صورة للغنى والقساوة والشقاء، العظمة الملتبسة بالخطيئة،لحمة البشرية وزبدتها". [2]

شهد القرن العشرون في أوروبا والولايات المتحدة اهتماما متزايدا بالمدينة، وأصبحت أكثر الروايات الكبرى مخصصة لها، فقد ظلت روحها ملهمة للروائيين، حيث جعلوها فضاء لإبداعاتهم. يذكر أن ما كتب في الغرب عن المدينة في الرواية يتجاوز ما ألف في الشعر ربما لأن المدينة ظاهرة روائية *(لوكاش)* أكثر منها شعرية، وتستقيم دراستها في الفن القصصي على نحو أسهل وأوضح من الفن الغنائي.

مدينة مثل مدينة "دبلن" ظلت روحها تختلج في روايات" *جيمس جويس*" *(James* Joyce*)* باريس لدى "*بروست*" *.(Proust)*، القاهرة عند"*تسيركاس*" *(Tsirkas).*

ففي روايته التي تحمل عنوان "أوليس"(Ulysse)- عنوان يحمل دلالة تاريخية- يذكر ملاحم اليونان وجغرافيي (البحر الأبيض المتوسط). ربط الكاتب في كل فصل من فصول الرواية ببيت أو شارع من مدينة دبلن، كما جعل لكل مكان من الأمكنة اسما "هوميريا" (Homerique) مثل "*تليماخوس*" "*نستور*" "*أوليس*" "*كاليبسو*" *ليفي*" "*اللوتوفاج*" "*هادس*" "*إيول*" على الحمامات والمقبرة وبيت "*ليوبولد بلوم*" نهر دبلن، مكاتب الجريدة..هذه الرحلة الدائرية (Voyage circulaire) عبر دبلن هي رحلة تحيل عبر التاريخ إلى الرحلة التي قام بها ملك إيتاك في أوديسا "*هوميروس*" كل مكان يساهم في البنية الأدبية والرمزية عن طريق التناص. [3]

هذه اللوحة المتكاملة لمدينة دبلن يمكن بناؤها مرة أخرى في حال اندثار من خلال كتاب "*جويس*" حتى وإن كانت الإحالات إلى الأماكن أقل مما عند"*بروست*" في حديثه عن باريس. [4]

رواية (تحول مانهاتن) (Manhattan Transfert) لمؤلفها "*جون دوس باسوس*" *(John Dos Passos)* تشير أكثر عناوين هذه الرواية إلى مدينة نيويورك مثل وصف رصيف الشحن، المترول، ناطحات السحاب. كل شيء يشير إلى ديكور مانهاتن ونيويورك. أما قصته فهي حكاية

([2]) جورج هنري لاري: الرواية والمدينة، المرجع السابق، ص:28.

([3]) جان إيف تادييه: الرواية في القرن العشرين، ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص: 119-120.

([4])المرجع نفسه، ص:120.

متخيلة يروي فيها الكاتب اللحظات المهمة في حياة كثير من الشخصيات من أجناس وأعمار مختلفة، ومن وسط مختلف، بطلها "جيمي *هارف*" *(Jimmy Herf)* الذي وضع فيه الكاتب شيئا من نفسه. يضع الكاتب لكل مغامرة في القصة شارعها المحدد على الخارطة مثل الشارع رقم 11 شارع برودواي سكوار واشنطن رصيف الشارع رقم 5...الخ

مدينة نيويورك تتساوى مع المدن التاريخية لتصبح مدينة أسطورية، فهناك بابل ونينوى المبنيتان من القرمد، أثينا وأعمدتها من المرمر والذهب، وروما التي تقبع على تلة كبيرة من الحجارة، أما القسطنطينية فتتلألأ مناراتها كأنها شموع كبيرة تحيط بقرن من الذهب. الفولاذ والزجاج والقرمد والاسمنت ستكون المواد التي تبنى منها ناطحة السحاب.[5]

فالمدينة هي أفق الحدث، ولكنها تشارك فيه أيضا وتجعل نفسها ممثلة فيه. ففي رواية (الأمل) تصبح مدريد التي هي وسيلة التصادم بين المعسكرين الفاعل والرمز أيضا. فالمدينة تعيش وتبقى الجمهورية والشارع والفندق، العمارة، ووسائل المواصلات، والأنهار وما أكثر أمكنة الحدث.

أوضح *"فيليب هامون"* *(Philippe Hamon)* قيمة الطراز المعماري في القصص، فالمدينة خارج له داخل نحاول إدراكه. إنها تستقبل وتزيح، إنها تسلسل لذلك يبحث الوصف عن جوهر في العمق، أو عن سطح للوصف، أو عن نظام للقيم.[6]

إن ما يجعل الطراز المعماري لمدينة ما أدبيا هو أن الأدب يمنح الصمت صوتا ويجعل المدينة تعبر من عالم التخييل إلى عالم المحسوس في الوقت الذي لا تتحدث فيه المدينة ولا يكون لها إلا وظيفة واحدة وهي توفير السكن والسماح بحياة اجتماعية حول ميدان تدور فيه الحياة السياسية والاقتصادية والمالية، وتدور الحياة الدينية حول معابده وكنائسه.[7]

رواية (في البحث عن الزمن المفقود) (A la recherche du temps perdu) لـ*"مارسيل بروست"* *(Marcel Proust)* رواية تفكك مدينة باريس إلى مستلزمات الرغبة، إلى أمكنة لذة، هي رواية تاريخية لأن النثر الكوني الذي لا تستطيع الحبكة الاستمرار دونه يحتوي بالضرورة اللحظات الشعرية، ويبعث الكتاب قطعا غير معدودة من مربكة (Puzzle) منسية ومن لعبة المجتمع

([5]) جان إيف تادييه المرجع السابق، ص: 121-122-123.

([6]) المرجع نفسه، ص:101.

([7]) المرجع نفسه ، ص: 101.

(Jeux de societé) من مرقدها. تلك هي باريس التي يعرض فيها الكاتب الباعة وأسماء الأماكن كـــبوار بلانش(Poire-Blanche) وغواش (Gouache) وأباتوكسي(Abatucci) ومسرح بيلياس (Pelleas) الذي قدم فيه الباليه الروسي عروضه.[8]

([8])جان إيف تادييه: الرواية في القرن العشرين، المرجع السابق، ص:102.

ب- المدينة و الرواية العربية:

شكلت المدينة في الرواية العربية حيزا كبيرا للأحداث، فقد استطاع الروائي أن يكشف عن كثير من التناقضات التي يمتليء بها عالم المدينة حيث عرى زيفها، وعبر عن ضياع الإنسان فيها وغربته، وصراعه مع هذا العالم الجديد. فقد بدت مدينة (الآخر) مثارا للدهشة كما تعكسه رواية(عصفور من الجنة) لـ*توفيق الحكيم*، وبلدا للجن والملائكة في (أديب) لـ*طه حسين*، ومرآة لتقدم (الآخر)، والوعي بتخلف (الأنا)، كما كان الحال من قبل عند *رفاعة رافع الطهطاوي*.

ومع نضج الرواية العربية في الثلاثينات من القرن العشرين، وتنامي المدينة العربية في مصر والشام خاصة واحتكاك المثقفين العرب ببيئة المدينة، أصبحت المدينة مكانا هاما لأحداث كثيرة من النتاج العربي الذي مثله كما ونوعا الروائي *نجيب محفوظ*.كانت القاهرة كثيرة الحضور في رواياته، حتى أنها حضرت فيها بأحيائها الشعبية والتاريخية والبرجوازية، وبآثارها ومقاهيها ودورها "ورغم أن عددا كبيرا من أشخاص *محفوظ* هم من أصل ريفي أمثال رؤوف علوان ونور وعثمان خليل وعمر الحمزاوي، فإن الأحداث تدور كلها في المدينة باستثناء الأحداث التي وقعت في نهاية الشحاذ وهذه المدينة هي القاهرة مع ظهور وجيز في الاسكندرية في الشحاذ والطريق، وهي ظاهرة ثابتة في أدب *نجيب محفوظ* الذي يعتبر بحق أديب القاهرة أو مؤرخها الفني".[1]

وبعد الخمسينات من القرن العشرين لم تعد المدينة مجرد إطار للأحداث، بل تحولت إلى موضوع"خاصة مع تنامي العوامل الداخلية والخارجية التي كان لها أكبر تأثير على المدينة العربية في تلك الحقبة. فمن الناحية الاجتماعية عرفت هجرات هائلة من الأرياف إلى المدن، وقد نتجت عن ذلك مظاهر كثيرة ومشكلات نفسية واجتماعية "فعندما يفشل القادم إلى المدينة في توفير السكن الملائم، فإنه يجد نفسه في النهاية مقذوفا بين أحيائها المتداعية وعلى أطرافها وعمرانها، ويشكل النقص الدائم في المساكن في المدينة العربية إحدى جوانب الأزمات البيئية الملحة". [2] كما تقل فرص العمل مما يجبر الكثير على القيام بأعمال طفيلية لا تقبلها بنية المجتمع العربي المسلم المحافظ كالتجارة بالأعراض، السرقة، والاختلاس.كل ذلك استغله الروائي العربي في المدينة وصوره على أنه ظاهرة اجتماعية، ومرض فتاك. ومن ناحية أخرى أصبحت المدينة ملتقى التيارات الفكرية والفلسفات العالمية الواردة إليها من جهات مختلفة من العالم، وقد شكل هذا الاختلاف صراعا

([1]) مصطفى التواتي: دراسات في روايات نجيب محفوظ، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986، ص: 85.

([2]) عبد الاله أبو عياش: أزمة المدينة العربية، وكالة المطبوعات، ط1، (د.ت) الكويت، ص:12.

فكريا توازى مع الصراع الاجتماعي الطبقي الذي ساد المجتمع العربي في المدينة ولعل هذا ما عمل على تطوير تصور الروائيين العرب للمدينة، والاتصال بها من مجرد مكان إلى موضوع خصب لا يقل في أهميته عن تلك الموضوعات الفلسفية التي شغلت الفكر الإنساني على امتداد قرون من الزمن.

فلسفة المدينة هذه ليست إلا وجها من ثنائية الرفض والقبول التي تطبع موقف الإنسان العربي من المدينة منذ القدم واستمرارية هذا الموقف على هذا النحو يقف وراءه خلفية سيكولوجية هامة تضع الحاجز الكبير بين المثقف العربي والمدينة، ولا ندري بعد بم هو مشروط تحطم هذا الحاجز؟ [(9)]وعلى العموم فإن المدينة ظلت في وجدان الشاعر والكاتب العربيين على حد تعبير *"شبينجلر"* *(Spingler)* شرا يدمر كل شيء وفي النهاية تغرق المدينة موتا في آثامها لأن مولود المدينة يحمل في نفس الوقت علامة موتها.

([9]) محمد عاطف غيث: علم الاجتماع الحضري، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، (د.ت)، ص:103-104.

ج- المدينة و الرواية الجزائرية:

شغلت المدينة بال كثير من الكتاب الجزائريين، حيث ظهرت ملامحها في رواياتهم من خلال الإشارات الكثيرة إلى أحيائها وشوارعها وساحاتها، فعالجوا حياة شخصياتها التي تناقضت في اتجاهاتها وأفكارها وتباينت مستوياتها الاجتماعية، وسلوكاتها ومواقفها وأحلامها. فقد قدمت مدينة تلمسان في (الدار الكبيرة) *لمحمد ديب* عالما يكاد ينضح بتفاصيل الحقيقة المتاخمة للحرب العالمية، حيث قساوة الحياة، وتفاقم البطالة، وشبح المجاعة الذي يخيم على المدينة وملاحقة الوطنيين. مدينة الجزائر في رواية (بان الصبح)[1] لــ*عبد الحميد بن هدوقة* مدينة يطبعها الازدحام ازدحام المساكن والأحياء، والحافلات، والمحطات، مما أدى إلى تشويه وجهها العمراني الجميل وعلى الرغم من ذلك فما زالت هذه المدينة تحافظ على بعض من عاداتها وتقاليدها رغم الطابع العصري الموروث عن الاستعمار.

وإذا كان هذا حال مدينة الجزائر عند *ابن هدوقة* وغيره من الكتاب، فإن مدينة قسنطينة في رواية (الززال)[2] لــ*الطاهر وطار* لا تزال تحتفظ بجغرافيتها مع فارق في الملامح العامة التي تطبعها اليوم. فالقارئ يرى هذه المدينة من خلال تنقلات أشخاصها، وشخصية *بولرواح* فيكتشف شوارعها، وجسورها، وجوامعها، ووواديها، وأسواقها، وروائحها المتميزة، وازدحام سكانها، إلا أن هذه المدينة التي تغيرت في نظر *بولرواح*، ولم تعد على ما كانت عليه يوشك أن يزلزلها زلزال يدمر المدينة ويقلب سافلها عاليها.

أما *مرزاق بقطاش* وهو ابن المدينة فإنه يصور في روايته (طيور في الظهيرة)[3] مدينة الجزائر أثناء فترة الاستعمار من خلال حي من أحيائها، وحياة الأطفال اليومية في هذا الحي. وإذا كان الكاتب قد حصر الأحداث في روايته في رقعتين هما الحي والغابة، فإن روايته الأخرى المعنونة بــ(البزاة)[4] قد نالت فيها المدينة حظا أكبر بتوسيع الحركة فيها. فمدينة الجزائر التي تحدث الكاتب عن ملامحها أثناء الثورة التحريرية تشهد في هذه المرحلة تنامي الوعي الثوري لدى سكانها من أولئك الأطفال، وفي المقابل تتعرض لأساليب القمع والردع جراء هذا الواقع الجديد بعد وصول الثورة إلى المدينة، كما تعكس الرواية صورة من تناقض الحياة في المدينة، والتفاوت في

---

(1) عبد الحميد بن هدوقة: بان الصبح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984.

(2) الطاهر وطار: الزلزال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1980.

(3) مرزاق بقطاش: طيور في الظهيرة، الشركة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر،1981.

(4) مرزاق بقطاش: البزاة، الشركة الوطنية للنشر واتوزيع، الجزائر، 1983.

مستوى المعيشة بين الأوروبيين والجزائريين إذ أن هناك وضعا اجتماعيا مختلا ترجح كفته عائلات الأوروبيين الميسورة التي يقيم بعضها في فيلات خاصة وتمتلك أراضي وبساتين وثروات هائلة بينما تمثل الفئة الأخرى أغلبية من السكان يقطنون بيوتا بسيطة ومنها من يسكن في كوخ من قصدير.

المدينة إذن هي مركز السلطة الاستعمارية،[1] فيها تبرز كل مظاهر السيطرة اللغوية والاجتماعية والثقافية والسياسية، بمعنى أنها فضاء (الآخر) لا تلقى فيه (الأنا) الوطنية غير أشكال التهميش والنفي والضياع، يصدق هذا على المدينة القديمة طبعا.

من الروائيين الجزائريين الذين تعاملوا مع المدينة *محمد ديب* في (الدار الكبيرة) إضافة إلى *واسيني الأعرج ورشيد بوجدرة* اللذين كان تعاملهم معها خاصا من خلال روايات (وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر)[2] و(مصرع مريم الوديعة)[3]، (فوضى الأشياء)[4] و(التفكك)[5]، (ليليات إمراة آرق).[6]

فهذه الروايات لم تتعامل مع المدينة تعاملا فيزيائيا ظاهريا ولا تهتم بها من حيث أمكنه و شوارع، إنما ترصد لها من الداخل فتحملها معاناة الروائي النفسية وهواجسه الفكرية والحضارية، فتغدو المدينة وقد اثقلت بالظلم والاضطهاد والفوضى، ولابـــــد من نهاية محتومة، والروائيان يضيفان على علاقتهما بالمدينة طابع العداء الذي ساهمت في بلورته ظروف قاهرة وتجارب نفسية حادة اسقطت على واقع مادي موضوعي ليس هو بالضرورة على الشكل ذاته الذي يصوره الروائيان. فالملامح العامة لهذه المدينة تكاد تتشابه في الروايات الخمس إذ أن كل ما فيه يدفع إلى اليأس و التشاؤم و الهروب منها بحثا عن مدينة حلم لم تولد.

كان للمدينة حضور في الرواية الجزائرية، وقد تفاوت تعاملهم معها رؤية وتناولا، فمنهم من تحدث عنها باعتبارها مكانا وحيزا للأحداث، و منهم من حملها دلالات تاريخية و رمزية، وقد حظيت كل من مدينة الجزائر و مدينة قسنطينة بالقسط الأكبر من المساحة التي حظيت بها المدينة في الرواية الجزائرية.

([1]) إبراهيم رماني: المدينة في الشعر الجزائري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص:8.

([2]) واسيني الأعرج: وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1983.

([3]) ـــــــــــ:مصرع مرم الوديعة، دار الحداثة، ط1، بيروت،1984.

([4]) رشيد بوجدرة: التفكك، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1984.

([5]) ـــــــــــ:ليليات امرأة آرق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

([6]) ـــــــــــ:فوضى الأشياء، دار بوشان للنشر، الجزائر، 1990.

وكانت في جل النصوص الروائية مصدرا للقلق والازعاج والتفكك في النظم الاجتماعية وعزلة الفرد لذلك يصب عليها الكتاب نقمتهم ولعنتهم ويتمنون زوالها دون أن يرسموا صورا لمدينته البديل أو المدينة الحلم.

إذن اهتمت الرواية بالمدينة كمكان وكشبكة علاقات، وفضاءات رحبة ومفتوحة يلعب فيها الروائي كما يشاء مثل دبلن، باريس، نيويورك، القاهرة، الجزائر دمشق، بغداد، كون العلاقات في المدن أكثر تماسكا وتعقيدا بسبب انفتاحها على الفضاء الواسع واحتضان أجناس متعددة من مختلف الإثنيات والطبقات الاجتماعية فاستحقت بذلك تسميتها بـــرواية المدينة التي تغوص في شكل العلاقات بين الإنسان والمدينة، واستراتيجيات العمق المدني، والامتداد السكاني والتطور العمراني.

فالروائي يكتب عن المدينة التي يعرفها، ويغوص في تفاصيلها ويعيش فيها، ويشعر بالانتماء إليها، ربما يتذكر تاريخها القريب وحواريها وأزقتها وربما يلجأ إلى الوثائق والمراجع التاريخية، لكنه لا يكتب رواية وثائقية تشكل صورة "بانورامية" عن المدينة وحركة أهلها الدائمة كون الكاتب يستخدم الخيال، لذلك عندما يكتب فهو لا يكتب عن مدينة بعينها، وعن شارع بعينه، وعن مترل شاهده، وربما عاش فيه، وأكثر الأحيان تخيله، لذلك فالرواية هي خيال الكاتب بامتياز.

وعن الرواية العربية يؤكد معظم النقاد أنها فن نشأ في المدينة، ورصد أحداثها، لكنها تحمل لروح الوافـــد إليهـــا مـــن القرية. فقد أحدثت شرخا في نفسيته، سواء بالدهشة أو بالاكتشاف في حال التواصل معها، والبحث عن شبكة علاقاتها الاجتماعية والإنسانية والاقتصادية، أو أن الوافد راح يكتب بروح الكراهية وأحيانا بروح السخرية عائدا إلى رومانسيته إلى القرية حيث السهول الواسعة، مما يمكن أن نعبر عنه بترييف المدينة.

لم نكن نقصد من هذا المدخل سوى بلورة فكرة تقابلية الكتابة في سياق تاريخي يأخذ بعين الاعتبار النشأة المدينية للرواية باعتبارها بنت المدينة، وذلك لاستكمال مسار الرؤية في صورتها العامة والاستعانة بها باعتبارها خلفية معرفية ومنهجية في البحث. وقد اقتصرنا (مراعاة لضيق المساحة) على بعض الروائيين غربيين وعرب والذين يحيلون على غيرهم فيما تبلور لديهم من تجارب حميمية عن مدينة فاضلة، ممكنة في الواقع أو في الأحلام.

الباب الأول

الباب الأول
الريف في الرواية

أ- الريف في الرواية الغربية

ب- الريف في الرواية العربية

ج- الريف في الرواية الجزائرية

أ- الريف في الرواية الغربية

تمهيـــد:

جاء في لسان العرب لـــ*ابن منظور* مادة (ر ي ف):

الريف الخصب والسعة في المأكل والمشرب وجمعها أرياف فقط، والريف ما قارب الماء من أرض العرب وغيرها. قال: أبو منصور الريف حيث يكون الخضر والمياه. والريف أرض فيها زرع وخصب، ورافت الماشية أي رعت الريف. وفي الحديث تفتح الأرياف فيخرج إليها الناس وهي جمع ريف وهو كل أرض فيها زرع ونخل، وقيل هو ما قارب الماء من أرض العرب وغيرها، ومنه حديث العرنيين (بضم العين) كنا أهل ضرع و لم نكن أهل ريف أي إنا من أهل البادية لا من أهل المدن. وفي حديث فروة بن مسيك وهي أرض ريفنا وميرتنا، وتريف القوم وأريفوا وتريفنا صرنا إلى الريف وحضروا القرى ومعين الماء ومن العرب من يقول راف البدوي يريف إذا أتى الريف، ومنه قول الراجز جواب بيداء بها غروف لا يأكل البقل ولا يريف ولا يرى في بيته القليف. وقال القطامي:

وراف سلاف شعشع البحر مزجها   لتحمي وما فينا عن الشرب صادف

قالوا: راف اسم للخمر تحمى أي تسكر، وأرافت الأرض إرافة وريفا كما قالوا أخصبت إخصابا سواء في الوزن أوالمعنى. قال ابن سيده: وعندي أن الإرافة المصدر والريف الاسم وكذلك القول في الإخصاب وقد تقدم وهي أرض ريفية.[1] و من المسميات التي يتداخل استعمالها مع لفظة ريف –مع ما بينها وهذه اللفظة من فارق في المعنى– (القرية، البادية، المدينة...) فإذا ما عدنا إلى المعاجم اتضح معنا الآتي:

المدر: سكان البيوت المبنية، خلاف البدو سكان الخيام.

الوبر، والمدر: البدو والقرى.

المدرة: القرية المبنية بالطين واللِّبِن.

البادية: فضاء واسع فيه المرعى والماء.

القرية: المصر الجامع، وكل مكان اتصلت به الأبنية واتخذ قرارا، وتقع على المدن وغيرها.

المدينة: المصر الجامع، (ج) مدائن، ومدن. مدن فلان مدونا أتى المدينة.[2]

و أما في المعاجم الأجنبية فإن كلمة ريف تعني المكان الطبيعي الواسع حيث التجمع

([1]) ابن منظور: لسان العرب برمجة وتنظيم خليل طرافة، إنتاج المستقبل الإلكتروني، طبعة دار صادر، بيروت، 1990، مادة: (ري ف).

([2]) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ط2، دار مطابع المعارف، مصر، 1972.

السكاني خارج المدن والذي يعتمد أهله على الزراعة، أين تنتشر الحقول والغابات والمزارع:

Campagne **:***n.f paysage rural caractérisé par l'absence de haies et de cloture, par la juxtaposition de par celles souvent allongées, par la dévision de terroir en quartiers de culture et correspondant généralement à un habitat groupé.*

Campagnard : *qui vit à la campagne.*[1]

Countr**y**: *any area outside towns and cities, with fields, woods, farms, etc…*[2]

الريف (rural) وتعني القرية، ففي اللغة اليونانية نجد (rus) وتعني الريف. فهذا الموصوف إذا أضيف للمضاف إليه أصبح (ruris) الذي يحمل صفتين متشابهين هما (rustitus) أو (ruratis) وهاتان الصفتان هما السمة الريفية.[3]

الريف إذن يعني القرية، أي المكان المقابل للمدينة باعتبار المفهوم الحديث-كما أشرنا إليه آنفا- وهو البلد الريفي الذي يسكنه فئات من الناس يعملون بالزراعة غالبا، ويكون أصغر من المدينة.

وينبغي التذكير بأن مصطلح (village) لا يرتبط بالتخلف كما نفهمه من لفظة (قرية)، فهو يعني تجمعا سكانيا تتوفر فيه مرافق الحياة الضرورية من طرق وكهرباء وماء ومستوصف ونوادي... الخ.

ونفس الأمر بالنسبة لـــ(campagne) و (bourgade) فكلها لا تذكر بما عرف عندنا عن الريف. ويبقى التأكيد على مصطلحي (البادية) و(مضارب البادية) اللذان يخصان البيئة العربية الصحراوية لا غير، فليس لهما مقابل إلا الصفة (bédouin) المأخوذة من العربية (البدوي) وتعني عنده الغربيين الأعرابي الذي يسكن البادية.

ورد ذكر القرية في القرآن الكريم واحدا وخمسين مرة، حيث ذكرت مفردة سبعا وثلاثين مرة، وذكرت تثنية مرة واحدة، وذكرت جمعا ثلاث عشرة مرة. وهي لا تقابل المدينة، فقد خوطبت بعض المواقع تارة باسم قرية، وتارة باسم مدينة كما في قوله تعالى عن *الخضر* وموسى-عليهما السلام-: (فَٱنطَلَقَا حَتَّىٰٓ إِذَآ أَتَيَآ أَهْلَ قَرْيَةٍ ٱسْتَطْعَمَآ أَهْلَهَا فَأَبَوْاْ أَن يُضَيِّفُوهُمَا فَوَجَدَا فِيهَا جِدَاراً يُرِيدُ أَن يَنقَضَّ فَأَقَامَهُ قَالَ لَوْ شِئْتَ لَا تَّخَذْتَ عَلَيْهِ أَجْراً).[4] وقد وردت الإشارة لهذه القرية باسم المدينة في السورة نفسها في قوله تعالى على لسان *الخضر*: (وأَمَّا الجدَارُ

([1]) Le petit Larousse,100eme édition,Larousse, 2004.

([2]) Oxford advanced tearner's dictionary international student's Edition.

([3]) معجم العلوم الاجتماعية، تأليف نخبة من الأساتذة، الهيأة المصرية للكتاب، القاهرة، 1975.

([4]) سورة الكهف، الآية، 74.

فكَانَ لِغُلاَمَين يَتيمَين بالَمدينَة).[1]

(وَإِذْ قُلْنَا ٱدْخُلُواْ هَذِهِ ٱلْقَرْيَةَ فَكُلُواْ مِنْهَا حَيْثُ شِئْتُمْ رَغَداً وَٱدْخُلُواْ ٱلْبَابَ سُجَّداً وَقُولُواْ حِطَّةٌ نَّغْفِرْ لَكُمْ خَطَٰيَٰكُمْ وَسَنَزِيدُ ٱلْمُحْسِنِينَ).[2] فالقرية التي أمرهم الله جل ثناؤه أن يدخـــلوها فيأكلوا منها رغداً حيث شاءوا فيما هي هنا بيت المقدس. (ٱلَّذِينَ يَقُولُونَ رَبَّنَا أَخْرِجْنَا مِنْ هَذِهِ ٱلْقَرْيَةِ ٱلظالِمِ أَهْلُهَا).[3] يعني بذلك أن هؤلاء المستضعفين من الرجال والنساء والولدان يقولون في دعائهم رهم بأن ينجيهم من فتنة من قد استضعفهم من المشركين: يا ربنا أخرجنا من هذه القرية الظالم أهلها. والعرب تسمي كلّ مدينة قرية يعني: التي قد ظلمتنا وأنفسها وأهلها. وهي في هذا الموضع فيما فسر أهل التأويل مكة.[4]

لفظة القرية في القرآن تعني تجمع سكاني مستقر، فالقرآن لم يحدد حجمها وعدد سكاهنا، لكن بما أن الرسل قد أرسلوا لسكان القرى، فمن الراجح أن يكون عدد سكان القرية كبيرا، فقد أرسل نبي الله *يونس* –عليه السلام– إلى مائة ألف أو ما يزيد على هذا العدد (وَأَرْسَلْناهُ إِلَى مِائةٍ أَلْف أَوْ يَزِيدُونَ).[5] كما أن لفظ القرية ورد عاما، بمعنى أنها لا تنحصر بمكان معين، كما ورد ليدل على مكان مخصوص محدد الملامح والرقعة، وهي في الاستعمال القرآني لا تقابل المدينة. ومن هنا يكون التحديد الحديث في أن القرية يرتبط سكانها بالزراعة، وأنها أصغر من المدينة لا وجود له في القرآن الكريم .فهي في المفهوم القرآني المصر الجامع، أو أي تجمع سكاني اتخذ قرارا وسكنا. أما في السنة فقد أثر عن النبي — صلى الله عليه وسلم – أحاديث عن الريف والبادية منها عن أبي هريرة قال: "قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: تفتح الأرياف فيأتي أناس إلى معارفهم فيذهبون معهم. والمدينة خير لهم لو كانوا يعلمون. قالها مرتين".[6]

عن ابن عباس رضي الله عنهما قال:"قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: لا تلقوا الركبان ولا يبع حاضر لباد". [7]

عن فروة بن مسيك رضي الله عنه قال: "قلت يا رسول الله أرض عندنا يقال لها أرض

([1]) سورة الكهف، الآية، 82.

([2]) سورة البقرة، الآية، 58.

([3]) سورة النساء، الآية: 75 .

([4]) سورة الصافات، الآية:146.

([5]) محمد محمود السرياني: مفهوم القرية ودلالاتها في القرآن الكريم، مجلة العقيق، نادي المدينة الأدبي، السعودية، العدد الأول، 1992، ص17.

([6]) صحيح البخاري .

([7]) مسند الإمام أحمد .

أبين هي أرض ريفنا وميرتنا، وإنها وبئة أو قال وباؤها شديد. فقال النبي: دعها عنك فإنها من القرف التلف".[1]

عن أبي هريرة رضي الله عنه عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أنه قال: "تفتح البلاد والأمصار، فيقول الرجال لإخوانهم هلموا إلى الريف، والمدينة خير لهم لو كانوا يعلمون لا يصبر على لأوائها وشدتها أحد إلا كنت له يوم القيامة شهيدا أو شفيعا".[2]

الريف في ضوء علم الاجتماع:

اهتم *ابن خلدون* في مقدمته بقضية المفاهيم، والتركيز على شرح بنيات و خصائص وسمات المجتمع الريفي، حيث انطلق من العوامل الاقتصادية لفهم المستوى الريفي، وذلك أن النشاط الاقتصادي بإمكانه تحديد العلاقات الاجتماعية و تصورحياة الجماعة في المكان و ما ينجر على ذلك من القرابة و السلطة و الدفاع.[3]

فأهل الريف عنده هم أولئك الذين يتخذون من الفلاحة مهنة لهم، و يفرق *ابن خلدون* في مقدمته بين البداوة والريف، حيث يقرر بأن أهل الريف تتصف حياتهم بالاستقرار الدائم، نشاطهم الدائم قائم على زراعة الأراضي وتربية النحل والماشية، هذه الحال وسمت حياتهم بالاستقرار الدائم فلا يظطرون إلى الترحال كما هو الحال عند البدو. حالة الاستقرار هاته أثرت على علاقاتهم وسلوكاتهم، حيث جعلت من طباعهم الرضاء، والقناعة، والتعاون. إلا أنهم كسالى بسبب اعتمادهم فقط ما تعود به الأرض من خيرات، مما جعلهم لا يبادرون، ولا يتطلعون إلى الأفضل والمشاركة في الحياة السياسية.[4]

وتأسيسا على ذلك يقرر *ابن خلدون* متانة العلاقات الاجتماعية التي تربط بين أهل الريف وهي قائمة أساسا على القرابة والنسب، كما أن حياتهم تميزها البساطة والبعد عن الكماليات وبالتالي فإن ثقافتهم هي الأخرى تتسم بالتواضع، ولكنها معبرة أصدق تعبير عن حياتهم مما أكسبهم صفة الإقدام والمروءة، وبذلك فهم يشتقون رؤيتهم للحياة، وفهمهم لها من

([1]) سنن أبي داود.

([2]) مسند الإمام أحمد .

([3]) GIOVANNI HOYOIS : *Socologie Rurale* .Edition universitaire, 1968,p,66- 68.

([4]) عبد الحميد بوقصاص: النماذج الريفية- الحضرية لمجتمات العالم الثالث في ضوء المتصل الريفي الحضري، ديوان المطبوعات الجزائرية (د.ت)، ص:56.

علاقتهم بالأرض.[1]

يقول *ابن خلدون* في المقدمة: "اعلم أن اختلاف الأجيال في أحوالهم إنما هو باختلاف نحلتهم من المعاش".[2] إن مفهوم *ابن خلدون* لموضوع الريف، مفهوم أساسه المعايشة وليس التصور الفكري المحض، حيث عاش هذا الواقع في بلدان المغرب العربي وجاء الوصف مطابقا لواقع المجتمع وخصائص كل منطقة، وإن لم يذكر كلمة الريف صراحة، لأنه كان اهتمامه منصبا أساسا على المقابلة بين سكان البادية وأهل الحضر، حيث كان يرى البداوة مصدرا أوليا لكل الحضارة المنطلقة أساسا من مفهوم العصبية، وهو لا يعني المفهوم الضيق لكلمة البداوة، بل يعني كل من ليس هم من أهل المدن أو المدر، مخالفا بذلك نظرة بعض العلماء المسلمين الذين يعتبرون الزراعة ضمن مفاهيم الحضر طالما أنها تدل على الاستقرار.

وأهل البداوة عند *ابن خلدون* صنفان؛ صنف يشتغل بالزراعة فيكون مقيما ويسكن القرى والمداشر والجبال، وصنف ثان يعتمد في معاشه على تربية الماشية وهم الرحل من أهل العمران البدوي. و ما دام التمدن غاية للبدوي يجري إليها، فإن البادية أصل العمران والأمصار مدد لها.[3] يقول في المقدمة: "وما يشهد لنا أن البدو أصل الحضر ومتقدم عليه أنا إذا فتشنا أهل مصر من الأمصار أوّلية أكثرهم من أهل البدو الذين بناحية ذلك المصر وفي قراه، وأنهم أيسروا فسكنوا المصر، وعدلوا إلى الدعة والترف الذي في الحضر، وذلك يدل على أن أحوال الحضارة ناشئة عن أحوال البداوة، وأنها أصل لها فتفهّمْه".[4]

وإذا كانت خصائص الحياة الريفية تتميز بالصفات التي ذكرها *ابن خلدون* من بساطة وتواضع وبعد عن الترف، فإن هذه الخصائص ليست ثابتة لكل تجمع ريفي، بل قد تخضع للتغير والتحول الذي يتبع سيرورة المجتمع، وللطبيعة البشرية والتي لا يمكن بأي حال من الأحوال نكرانها. وهذا التغير لا يصيب الجانب المادي، إنما يتعداه إلى ما يتعلق بالجوانب الثقافية والسلوكية، ويمكن إرجاع هذا التحول إلى عوامل داخلية وأخرى خارجية.

- العوامل الداخلية: وتتمثل في التوسع السكاني ووفرة الإنتاج.
- العوامل الخارجية: ويقصد بها المنافسة بين الجماعة البشرية بغية تحقيق الأهداف المختلفة لا

([1]) المرجع نفسه، ص:57.

([2]) عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993، ص:90.

([3]) ينظر الحبيب الجنحاني: ابن خلدون والفكر العربي المعاصر، الدار العربية للكتاب، 1980، ص:473.

([4]) عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، ص:97.

يسلم منها المستوى الفلاحي، إضافة إلى عامل الصناعة. كل ذلك يؤدي إلى تغيرات في المولقف وسلم القيم بدرجة متفاوتة من جماعة لأخرى تبعا للظروف وثقافة كل منها وما تتميز به من مرونة أو تصلب.[1]

مفهوم *ابن خلدون* للريف ينطلق إذن من واقع عايشه في بلاد المغرب العربي أو المشرق العربي، لذا نراه يقسم التجمع السكاني تبعا للظروف الاقتصادية والاجتماعية بحسب كل منطقة ومن ثم رتب دراسته ووصفه لخصائص الجماعة في ضوء بنياهما الاجتماعية والثقافية، وبناء السلطة السلطة السياسية، وأنواع النمط الاجتماعي التي من شأنها إلزام الأفراد اتباع ومراعاة مقتضيات الحياة العامة للجماعة، والتضامن الاجتماعي من أجل حماية أنفسهم.

يبدو *ابن خلدون* في نظرته إلى تأثير المعاش على أحوال الناس رائد المادية التاريخية قبل "*ماركس*" بقرون كما يرى الباحث *محمد المولى*. والظاهر أن *ابن خلدون* لم يقصد ما تدعيه الماركسية الشيوعية في أن المادية التاريخية أو العامل الاقتصادي وحده هو المحرك لحياة الناس وسلوكهم، وإنما جعل من المعاش (العامل الاقتصادي) عاملا من جملة عوامل أخرى مؤثرة في أحوال الناس مثل عامل المناخ والعصبية والدين، ولا يمكن بحال من الأحوال نكران ما للمعاش من أثر في حياة الناس اليومية، فهو ضروري متى استطاع الناس معرفة الكيفية التي يمكن بها الاستجابة لتلك الحاجات الضرورية. و عليه فإن ما قاله الباحث *محمد عبد المولى* افتراء على الرجل.[2]

غير أن تأثير المعاش محدود ولا يشمل بالضرورة كل أحوال الناس بدليل أن هناك مجتمعات حديثة متقاربة في مستواها الاقتصادي، وطرق معايشتها إلا أن ذلك لم يكن موحدا لها، بل شهدت تناحرا فيما بينها (لبنان، العراق، الهند مثلا). وقد نجد في المجتمع الواحد مستوى معيشي واحد، إلا أنه لا يعمل على توحيد عقائد أفراد وسلوكاتهم كطبقة الفقراء في الهند مثلا ففيهم المسلم والهندوسي والعلماني والملحد، ونفس الأمر بالنسبة للأغنياء في مجتمع ما. فالقول إذن بأن المعاش واختلافه يؤدي إلى اختلاف الناس يجعل الفرد مسلوب الإرادة واقعا تحت تأثير هذا العامل، وبالتالي فهذا الزعم فيه قول.

بعد *ابن خلدون*، سعى بعض علماء الاجتماع الأوروبيين القيام ببعض المحاولات من أجل إعطاء مفهوم للريف من خلال التصنيفات الثنائية. من هذه المحاولات :

([1]) ينظر عبد الحميد بوقصاص: النماذج الريفية-الحضرية، المرجع السابق، ص:57 .

([2]) خالد كبير علال: أخطاء ابن خلدون في كتابه المقدمة، دار الإمام مالك للكتاب، ط1، الجزائر، 2005، ص:83.

1–ثنائية *"دوركايم"* *(Emil Dorkheim)*: وهي التي تقابل بين مجتمع يسوده التضامن الآلي وهو الريف، حيث يصفه بأنه بسيط، محدود النطاق، غير معقد التركيب، غير خاضع لمبدإ وتقسيم العمل، وبين مجتمع يسوده التضامن العضوي، ويقصد به المدينة، فهي واسعة النطاق، معقدة التركيب، تخضع لمبدإ تقسيم العمل.

2–ثنائية *"فرديناند تونيز"* *(Ferdinand Toenniese)*: وهو يقابل بين ما يسميه المجتمع المحلي ويعني به الريف الذي تسوده روابط القرابة، والعلاقات الأولية التي تتميز بالتضامن وقوة الروابط والتي يطلق عليها الإرادة الفطرية، ثم بين المجتمع العام ويقصد به مجتمع المدينة التي تسوده علاقات المصلحة والتعاقد، لذا فالروابط الاجتماعية في هذا المحيط العام مائعة والمشاركات الوجدانية غير متكاملة، والعلاقات الفردية قائمة على الحذر والمنفعة الخاصة.[1]

3–ثنائية *"تشارلز كولي"* *(Charles Collet)*: تقابل هذه الثنائية بين مجتمع تسوده العلاقات الأولية التي تتسم بالقوة والتماسك والتعاون داخل المجتمعات الصغيرة ومنها الأرياف، وبين مجتمعات تسودها العلاقات الثانوية والتي تتميز بضعف العلاقات الشخصية المباشرة، وسيادة العلاقات الرسمية التعاقدية.[2]

من خلال ما تقدم يبدو وأن ما جاء به الباحثون الغربيون لم يخرج كثيرا عما جاء به *ابن خلدون*، وما أضافوه أو تفردوا به إنما مرده إلى المنهج والأدوات المستخدمة واستفادتهم من الدراسات حول هذا الموضوع. نظرية الثنائيات عند هؤلاء تضع الريف في مقابل المدينة، أي أنهم لم يبنوا نماذجهم بصورة تصادمية من خلال حصر مجموعة من الخصائص لكل مجتمع وسماته الثقافية، وطبيعة الإنتاج الاقتصادي، ومدى سيطرة الأعراف والقيم داخل البناء الاجتماعي الكلي.

والواقع أن هذه التصنيفات الثنائية ما هي إلا مجرد تصورات ذهنية وبناءات عقلية أكثر منها واقع اجتماعي متحقق بالفعل، وإن ثبت تحققها فهو يختلف من مجتمع إلى آخر. فكثير من الخصائص والمميزات تنطبق على الحياة الريفية خاصة في الفترة الاستعمارية مثل التضامن والتعاون الجمعي في المجالين الاجتماعي والاقتصادي، والتي مثلت في تلك الفترة قاعدة الصمود في وجه السياسة الاستعمارية، بالرغم من محاولة الاستعمار إلصاق صفة الآلية التي قال بها "*دوركايم*" بالمجتع الجزائري كدليل على التخلف وليس تأكيدا للصفات السابقة بمفهومها الإيجابي.

([1]) مصطفى الخشاب: علم الاجتماع ومدارسه، وزارة الثقافة المصرية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967، ص:145.

([2]) محمد توفيق المالوطي: المنهج الإسلامي في دراسة المجتمع، دار الشروق، جدة، 1985، ص:229 .

ركز *ابن خلدون* في نظريته[1] على قضايا محددة هي البداوة، الرعي والمدن، فلم يعط للزراعة حقها من الدراسة، بل كان منشغلا بالبداوة والحضر، وهو ما جعل البعض يأخذ عليه مسألة الخلط بين البدو والريفيين من خلال دمجه للزراعة والرعي معا على اعتبار أنهما متداخلان حيث وضعهما تحت عنوان البداوة.

الريف في الرواية الغربية: بعد هذا التطواف يجدر بنا أن نتساءل إذا كان حظ المدينة في الرواية كونها ظلت مركزا لصناعة التاريخ فأين حظ الريف منها؟ ألا يعتبر الريف مكانا أساسيا في تجربة الإنسان؟ ألا يعتبر عنصرا تكوينيا يجسد هوكذلك رؤية الأديب فنيا وتاريخيا؟

لا شك أن ظهور ما يسمى بـــرواية الريف (Roman rustique) قد رسخ لدى الروائي القناعة بأن الريف عالم يمكن اتخاذه تجربة كيانية وتحويل موضوعه إلى قضية، كما يمكن أن يشكل منه رمزا وأسطورة.

اقتحمت إذن الرواية عالم الريف وظهر تيار في أوروبا ينافح عن القيم الأخلاقية والدينية، عن العادات والتقاليد، وينتصر للزراعة والأرض، ويحمي من أخطار المدينة ومن الهجرة تيار يحاول الروائيون من خلاله أن يثبتوا أن الرواية بنت الحكاية التقليدية وليست بنت المدينة، فكان الإلحاح على ترسيخ ملامح الريف وذلك برصد الحياة الريفية يدفعهم (الحنين إلى الفردوس المفقود) وسكون الحياة الريفية.

رواية الريف إذن نتاج طبيعي لإحساس الروائي العميق بالانتماء إلى الأرض و إلى القرية الهادئة الوادعة التي ظلت تحافظ على نقائها، وعلى بساطتها فلم تطلها المدينة بحضارتها فتفسدها.

فما هي طبيعة الموضوعات التي رصدها الروائي في الريف؟

بداية ينبغي الإشارة إلى أن الموضوعات التي تناولتها رواية الريف العربية أو الغربية تكاد تكون متشابهة، وهذا ما يفسر تأثر بعض الكتاب العرب بنظرائهم في الغرب ممن سبقوهم إلى هذه التجربة على غرار *محمد ديب* الذي استلهم في روايته (الحريق) من بعض كتاب الواقعية[2] الجدد من جنوب إيطاليا، من أمثال *"كارلو ليفي" (Carlo Levi)* و*"إليو فيتوريني" (Elio Vittorini)* وأيضا من الأدب الفرنسي ممثلا في*" جورج صاند"* وتجربتها مع الرواية الريفية.[3]

هذه الأخيرة التي سنتوقف عندها كمؤشر على تشابه القضايا التي تعرضها رواية الريف

([1]) عبد الحميد بوقصاص: النماذج الريفية الحضرية، المرجع السابق، ص:44 .

([2]) FRANCOIS DEPLANQUES *: Aux sources de l'Incendie*, in littérature comparée, Paris1971, p :612 .

([3]) GEORGE SAND : *La Petite Fadette*,Pocket classique,Paris 1999,p :6 -8.

(الأرض، التفاوت الطبقي، صراع القيم، الهجرة الريفية، العلاقات الإنسانية...الخ).

إن استحضار الريف والفلاحين في الأدب الفرنسي يعود إلى ما قبل القرن التاسع عشر حيث تجلى ذلك في المشاعر الرومانسية المتأثرة بالاتجاه "الروسوي" (نسبة إلى روسو) (الاتصال بالطبيعة يجعل المرء فاضلا). هذه اللوحة لعالم الفلاحين باعتبارها عالما من المشاعر النقية والنبيلة ظهرت أساسا في الروايات "البيريكية" (Berricons) (نسبة إلى بيري) لـ*"جورج صاند"* والتي كتبت بين عامي (1845) و(1853) حيث ظهر فيها التمثيل الدائم لعالم الريف، أين يمضي الزمن بطيئا على إيقاع العمل في الحقول والحفلات التي تقام في القرية.

لم يهتم الأدب الفرنسي كثيرا بحياة الفلاحين كشريحة اجتماعية خاصـــة في العصر الكبير (Le grand siècle) لقـــد كان يرمزلـــ"قصص الرعاة" (Les Bergeries) بكلمة الـــ"هناك" (Les Ailleurs) أي "بلاد الأحلام" (Pays de rêves) وهي الحكايات المستلهمة من واقع الريف الفرنسي. غير أن هذا التناول لم يكن عميقا، فالريف كإطار لم يكن يمثل سوى الحنين إلى الأرستقراطية، ولم يكن مكانا واقعيا يجسد حقيقة حياة الفلاحين بكل أبعادها الاجتماعية والإنسانية.

لقد كانت الشخصيات التي عرضتها تلك الروايات الريفية غريبة بالنسبة لأصحاب "الصالونات" بسبب سلوكاتها وتعبيراتها غير المألوفة، فهي في نظرهم غير أنيقة. فعلى سبيل المثال عبارة *(Alors ç'ai-je fait)* في ملفوظ *"بيارو"* *(Le Pierrot de Molière)* تبدو لديهم غير معقولـــة(Absurde). [1]

في نهاية القرن التاسع عشر، وكرد فعل على المركزية السياسية في باريس، سعى كتاب جهويون إلى الترويج لثقافة وأدب الريف، وهو الأمر الذي يمر عادة بتقسيم اللهجات الإقليمية. هذه الحركة عمل على تسييرها النفوذ السياسي للأعيان المحليين والذي جاء به البرلمان في الجمهورية الثالثة. أخذ النشاط الثقافي في الحركة والتطور ممثلا في الصحافة المحلية، جمعيات، دور نشر، أكاديميات خاصة بالمقاطعة، وهو مؤشر على ملامح تغيير أصابت الريف، حيث تراجعت مظاهر الحياة القديمة. أما الروايات الجهوية فقد أبقت على صورة الريف الحارسة على القيم التقليدية.

تعتبر روايات *"جورج صاند"* (1804-1876) واسمها الحقيقي *(Aurore-Lucile Amantine*

---

(1) *Ibid*,p,*8*.

(Dupin فريدة من نوعها، فهي لا تؤمن إلا بما له علاقة بالفضائل الرعوية (Vertus pastorales) خاصة بعد أن طلقت المجتمع الباريسي لتنصرف إلى ريفها الهادئ في "بيري"(Berry)، وكانت تعتقد أن الفن ليس هو دراسة الواقع الإيجابي، إنه بحث عن الحقيقة المثالية، وأنه سيأتي يوم يستطيع فيه الفلاح أن يكون فنانا قادرا على التعبير أو على الأقل أن يحس الجمال.[1]

في روايته (الفلاحون) (Les paysans) يظهر *"بلزاك" (Balzac)* بعيدا عن العالم الرعوي (Bucolique) لـــ*"جورج صاند"*، محاولا الكشف عن القضايا الاجتماعية المتمثلة في الكفاح من أجل ملكية الأرض. ففي الدراسة التي قدمها *"جورج لوكاش" (Georges Lukacs)* للرواية وجد أن الروائي تمكن من تصوير حياة الطبقات الاجتماعية في الريف بصورة واقعية تجلت فيها عناصر الحيوية والتنوع والثراء، إلا أن الوصف المقدم في الرواية يتنافى مع قناعاته "الأيديولوجية". فالرجل يعتبر المدافع عن البرجوازية ولسان حالها، والشخصيات قدمت بشيء من السلبية والتجريد.

أما *"زولا"* في روايته (الأرض) (La terre) فإنه يعطي صورة مثيرة للقلق عن الفلاحين حين يضع مسألة الأخلاق موضع الشك في عالم الريف، وتظهر الحتمية الاجتماعية في صميم عمله عاكسة أساسا ملكية الرجال للأرض.

في حين لم تصل *"صاند"* إلى الناس فقط عن طريق الكتاب، إنها تعرف منذ شبابها في "نوهان" (Nohan) فلاحين يحملون أسماء لأبطال رواياتها الريفية. من هذه الروايات (رفيق الرحلة حول فرنسا) (فرانسوا اللقيط) (الساحرة الصغيرة) (مستنقع الشيطان). في رواية (مستنقع الشيطان) تروي الكاتبة حياة الفلاح *"جرمان"* الذي ماتت زوجته وتركت له ثلاثة أطفال، اقترح عليه حموه البحث عن زوجة تعتني بأطفاله، وتدير له المنزل. يرحل الشاب إلى القرية المجاورة للبحث عن هذه المرأة، وترافقه في هذا السفر *"ماري"* التي دفعتها ظروف العيش القاسية إلى العمل لدى إحدى الأسر الغنية. ويأخذ *"جرمان"* أصغر أطفال معه في هذه الرحلة غير أن الأحوال الجوية السيئة تدفعهم إلى الاختباء قرب "مستنقع الشيطان". تقع "*ماري*" في غرام "*جرمان*" ولكنها لا تبوح له بذلك. يخيب ظن *"جرمان"* في الخطيبة الموعودة في حين تتعرض *"ماري"* لتحرشات سيد المنزل. يعود الإثنان إلى قريتهما. يطلب *"جرمان"* من *"ماري"* الزواج فتقبل دون تردد.

تعج هذه الرواية بالمناظر الطبيعية الجميلة، كما تحفل بالنوازع الإنسانية والفضائل والعادات الريفية (علاقة *جرمان* بحموه وحماته، دور المرأة في تربية الأولاد والقيام على شؤون

---

[1] GEORGE SAND :*La Petite Fadette* ,p ,8 .

البيت في غيابه، مراسيم الخطبة والزوج...إلخ).[1]

وبداية من القرن العشرين أصبحت رواية الريف تملك كل مقومات التفوق، فهي تستفيد من إطار فتان، فكل بقعة يمكن أن توصف وصفا عذبا، منطقة "صولوني" عند *"موريس جنفوا"* *(Maurice Genevois)* في روايات (رابليو)، (مرشلو)، (الظبية الأخيرة) ومنطقة "ليموزان" عند *"شارل سيلفستر"* *(Charles Sylvester)* في روايتي (السيد ترال) (البراري والشعلة) ومنطقة "النورماندي" لدى *"لافارند"* *(Lavarande)* [2] .

ومع ذلك فللبيئة الإنسانية أهمية أكبر من المشهد الطبيعي، فهي بيئة مغلقة قاسية شريرة. كانت خطيئة بعض الروائيين ومنهم الروائيتان *"جورج إليوت"* *(Georges Eliot)* و*"جورج صاند"* *(Georges Sand)* أنهم صوروا الفلاحين تصويرا قائما على البراءة، ولجؤوا إلى العاطفة وتوسعوا في العقدة توسعا زائدا.[3]

أما من حيث البناء الفني، فإن الرواية وبدءا من نهاية القرن التاسع عشر أصبح كل شيء فيها يتمركز حول عنصر مأسوي بسيط ومؤثر فيحولها إلى فاجعة محدودة جدا. لقد ضحي ظاهريا بعاطفة الحب نحو الطبيعة، وبالسيكولوجيا ، بل بالحكاية الرئيسية نفسها، ويظل عنصر الفاجعة هوالشق الأساسي الذي يجذب القارئ على نحو مصطنع، فاجعة يسيرة ليس لها إلا تنويعات خمس أوست: الأرض الملعونة، صراع أسرتين متنافستين، الفتاة الخاطئة، الابن المسرف، المترف الطائش، وأخيرا تعرض الحياة الريفية لفاجعة أوسع كالحرب.[4]

ويعد موضوع "الأراضي الملعونة" (Les terres maudites) من أكثر المواضيع ورودا. لقد بلغ هذا الموضوع حدا من الشيوع حتى أنهم ترجموا في فرنسا عام (1926) رواية *"بلاسكو إيبانيز"* *(Blasco Ibanez)* الريفية الإسبانية (لابراكا)، كما سلك *"موريس جانفوا"* نفس المسلك في روايته (مرشلو) التي صدرت عام (1934). وعن موضوع الفتاة الخاطئة فإن روايات *"هنري باسكو"* *(Henri Basco)* تعالج هذا الموضوع، كما يمكن العثور على روايات كثيرة تعالج "المطارد الباذخ" مثلما هو الحال في رواية *"هنري بورا"* *(Henri Bora)* (غسبار الجبال) (Gaspar des

---

([1]) GEORGES SAND :*La Marre au diable*, Garnier Flammarion,1964.

([2]) رام ألبيريس:تاريخ الرواية الجديدة، ترجمة جورج سالم، منشورات بحر المتوسط، بيروت، باريس، ومنشورات عويدات، بيروت، باريس ط2، 1982، ص:105.

([3]) المرجع ، نفسه، ص:105.

([4]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

montagnes).[1]

وسواء أكان الأسلوب فقيرا مبتذلا شأنه لدى *"بلاسكو ايبانيز"* أم دقيقا عذبا شأن *"جنفوا"* فإن الاستحضار الحسي للعالم لا يستدعي لدى القارئ انطباعا حسيا بل انطباعا مدرسيا.

إن مواضعات اللغة تخون مقصد رواية الأرض الحقيقي وهو التعبير عن عذوبة الأرض وسحرها فالروائي الذي يحب مشهدا ما لا يستخرج منه في نهاية المطاف إلا وصفا ساذجا ومتكلفا.

إن عبقرية الرواية الريفية وإبداعها يقومان بالنسبة للروائيين على "أن يوحدوا توحيدا لا انفصام فيه بين الولوج إلى القلوب وحضور الطبيعة المحيطة، جاعلين المحيط الإقليمي لا موضوعها الوحيد ولا مجرد زينة بل سببا فعالا للمآسي التي تجري فيه".[2]

السمة إذن الغالبة على رواية الريف من خلال روائييها من أمثال الإيطالي *"سيلوني"* *(Silone)* والإسباني *"خيسوس فرنديز سانتوس"* *(Jesos Fernandez Santos)* المتأثرين بالرواية الأمريكية هي تغليب الجانب المأسوي الذي أثر على الجانب التصويري، فهؤلاء اصطلح على تسميتهم بـــ"الواقعيين الجدد" (New realists). وعلى العكس من هؤلاء ظل روائيون آخرون من أمثال *"ايبانيز"* و*"جانفوا"* يضحون بالجانب المأسوي ويحتفون بعنصر التصوير.

من الروايات التي لاقت شهرة واسعة وعملت فيها المحاريث النقدية، رواية *"إنيازيو سيلوني"* *(Ignazio Silone)* المعنونة بـــ "فونتمارا"(Fontamara) والتي ترجمت إلى لغات عدة ومنها العربية على يد عيسى *الناعوري*. ولابأس من استجلاء لمضامين "رواية الريف" خاصة لدى "الواقعيين الجدد" في إيطاليا لنتوقف قليلا عند هذه الرواية.

فونتمارا قرية تقع بإحدى المناطق الجبلية بوسط إيطاليا، حيث قضى فيها الكاتب *"سيلوني"* (1900-1978) العشرين سنة الأولى من حياته، منطقة فقيرة، فسكانها إما فلاحون دون ثروة ويطلقون عليهم بالإيطالية (Cafoni) أو ملاكون صغار.

تنفتح الرواية على فونتمارا التي تعيش على وقع الانقطاعات المتكررة للكهرباء في ظل حكم الفاشية. فبالنسبة لهؤلاء السكان قطع الكهرباء لن يزيد سوى في تأزم الحال. وفي ليلة ظلماء بلا كهرباء، يحل بالقرية رجل غريب، يتوجه إلى السكان وهو يتكلم بعبارات وجمل لم يع معناها

([1]) رام ألبيريس:تاريخ الرواية الجديدة، المرجع السابق، ص:106-107.

([2]) GASTON ROGER *Les Maitres du roman de terroir*,Edition Silvaire André,2005,p,45.

أحد. يطلب من الرجال أن يمضوا له على ملف كان يظهره لهم. لم يكن الملف سوى عبارة عن ورقة بيضاء سيكتب فيها بعد ذلك ما يشاء. في اليوم الموالي يشاهد السكان عمالا مسلحين بالأعمدة والفؤوس منكبين على تحويل مجرى الماء الذي كان دوما وسيلة أهل القرية في سقي حقولهم، وهو بالنسبة لهؤلاء الفقراء الكادحين ثروة لا تقدر بثمن. هذا التحويل التعسفي سيدخل القرية في دوامة من البؤس. ولما كان الرجال منشغلين في حقولهم، كان النساء يتكفلن بنقل انشغلات القرية إلى السلطات المحلية، ليكتشفن أن القرية تسير دون رئيس وأن أحد الأثرياء قد استأثر بالسلطة، رجل يأتي باسم مقاول وتارة يأتيهم باسم (podesta). وبعد مفاوضات سخيفة (النساء قمن بما في مقدورهن أمام سلطة لا تقهر) تتحصل النساء المفاوِضات في النهاية على ثلاثة أرباع مياه النبع، والثلث الأرباع للثري، بمعنى أن كل واحد من السكان سيستفيد من ثلاثة أرباع. كيف تم قبول هذا المقترح الذي يستحيل أن يستغفل به طفل لا يتعدى العاشرة؟ هل هو الغباء؟ هل هو الخوف من اضطهاد محتمل؟ لا هذا ولا ذاك إنه بكل بساطة عائد إلى صعوبة فهم لمصطلحات الاقتراح، وكونهم لا يعرفون الحساب، كان من الصعب عليهم التفريق بين الصح والخطأ. في الطرف الآخر فإن الإسراع في إمضاء الوثيقة التي ترسم هذه القسمة سيؤكد قدر القرية.

من بين رجال القرية هناك رجل واحد لم يعد له ما يخسره، إنه *"بيراردو"* *(Berardo)* الذي فقد كل شيء، ففي الوقت الذي استسلم الكل لقدرهم المحتوم، فكر *"بيراردو"* بالقيام بحركة ما انتقاما من الرجل الثري، كأن يضرم النار في مخزن الجلود، أو في الخشب أو حرق "فيلته"، أو تفجير الفرن. مثل هذه الأعمال ستحمل هذا المقاول على الرجوع إلى العقل. ولكن رجلا واحدا غير كاف لإثارة قرية ويدفعها لحمل السلاح، وهي الصعوبة التي تجعل الآخرين لا يفكرون في أن يخسروا ما تبقى لهم. يقع *"بيراردو"* في حب فتاة جميلة من القرية، ولكي يوفر لها حياة سعيدة بعد أن يتزوجها فكر في البحث عن عمل، وهكذا فجأة تحوله الرغبة عن التفكير في القيام بالثورة.

في ظل هذا الاستسلام والرضى بالأمر الواقع، ستعرف القرية كل أشكال الإذلال والتهميش. ففي أحد الأيام ينقل السكان في حافلة إلى إحدى البلديات المجاورة لتمكينهم من تقديم احتجاجاتهم إلا أن ذلك لن يتم حيث وجدوا أنفسهم قد جمعوا لتحية الوزير والحاكم قبل أن يعيدوهم إلى القرية. وكان نصفهم محظوظا لتواجدهم بالقرب من الحافلة، بينما رجع البقية

مترجلين. وفي غياب هؤلاء داهم أصحاب "القمصان السوداء" المنازل وراحوا يفتشون ما بداخلها. أخيرا يحول مجرى النبع ويكتشف كل واحد معنى الثلاثة أرباع إنها بعض الأخشاب، والحشائش أي أنهم لم يحصلوا ولو على قطرة ماء. إنها بالتأكيد المجاعة. *"براردو"* يذهب ليجرب حظه في "روما" بمعية أحد أبناء القرية وبعد أن يعلم بوفاة خطيبته، يكتشف القوانين الجديدة التي تمنع الهجرة، يتم القبض عليه بتهمة التحريض على القيام بأعمال مناهضة للفاشية. وهكذا تنتهي الرواية بهذه المسحة الدرامية التي يفضل الواقعيون الجدد إسباغها على أعمالهم على حساب عنصر التصوير-كما أسلفنا من قبل-.[1]

لقد استطاع *"سيلوني"* وهو أحد كتاب الواقعية الجديدة أن يرسم بتلك البساطة المجتمع الإيطالي في ظل حكم *"موسوليني"*، لأنه عايش المرحلة الكتاتورية من حكم *"الدوتشي"* حين كان *"سوكاندو طرانكيلي"* *(Secondo Tranquilli)* وهو الاسم الأصلي للكاتب الذي يدير الحزب الشيوعي الإيطالي وصحيفة "اليونيتا"(Unita) لسان حال الحزب، (وقد تم إبعاده سنة 1930 بسبب وقوفه إلى جانب *"تروتسكي"* ضد *"ستالين"*).

إن المثير حقا لدى الكاتب أنه بفضل ذلك الهدوء كان يدخل القارئ في عمق الفاجعة في عالم عبثي يشبه عالم *"كافكا"* قدرة وموهبة، وهذا لم يغب عن *"فولكنر"* *(Faulkner)* الذي يرى في *"سيلوني"* أعظم كاتب على قيد الحياة (The great novelist at life).[2]

وفي روسيا ظل الريف ملهما لكبار الروائيين الروس لأنه استقطب الأحداث الكبرى كالثورة البلشفية التي أطاحت بالملكية القيصرية وذيولها من الإقطاع، كما شهدت حركة الإصلاح الزراعي، ووجد الفلاح الروسي في ظل النظام الشيوعي نفسه يعتلي سدة الأحداث واقعيا وعلى مستوى المخيلة.

من أعمدة الأدب الروسي، وأحد أئمة الأتجاه الواقعي *"جوجول"* *(Nikolai Gogol)* الروائي والقاص والمسرحي الذي نال هذه المكانة بفضل إسهاماته الكبيرة، من أشهرها (المعطف) و(المفتش العام) والتي حظيت باهتمام كبير خاصة وأنها تميزت بروحها الإنسانية العالية.

عاصر *"جوجول"* أحداثا في تاريخ روسيا منها الحرب الروسية النابوليونية عام (1812) والحركة "الديسمبرية"، ثم فشل هذه الحركة، مما أدى إلى ملاحقة القوى التحررية واضطهادها

([1]) IGNAZIO SILONE: *Fontamara*,traduit par Jean-Paul Samson et Michèl Causse,Paris, Grasset,1989.

([2]) DIDIER GARCIA: *Fontamara*, le matricule des anges n.087, Paris, 2007 .

وهو ما جعل الفلاحين يتمردون بسبب تعسف حكومة *"نيكولاي"*، وقد سجل *"جوجول"* في روايته (الأرواح المتمردة) واقع روسيا الإقطاعي وألقى الضوء على جو العلاقات السائدة بينهم.[1]

تعكس هذه الرواية النظرة العدائية التي سيطرت على واقع العلاقات الاجتماعية آنذاك، حيث يصور المؤلف أولئك الإقطاعيين وقد تجردوا من المشاعر الإنسانية، والتي ينبغي أن تحكم علاقاتهم بالفلاحين الكادحين لدرجة أنهم راحوا يتاجرون بأرواحهم الميتة. بطل هذه الرواية هو *"تشيشكوف"* الذي يعزم على شراء أرواح الفلاحين الميتة من الإقطاعيين التي بحوزتهم، وذلك قصد الحصول على قرض بعد أن يكون قد سجلها بعقد تمليك، وبهذه العملية حتما سيصبح من الأثرياء. عمد *"جوجول"* من خلال تجميع البطل *"تشيشكوف"* بالإقطاعيين إلى فضحهم وكشف الوجه الحقيقي لبشر فقدوا كل إحساس أو شعور إنساني، همهم في ذلك هو الثراء ولوكان على حساب الأموات حيث يتجلى الجشع في أبشع صوره، مستغلين في ذلك تواطؤ الموظفين والجهاز الإداري البيروقراطي.

يكشف المؤلف في الجزء الثاني هذا العالم المليء بالفساد والزيف والتعسف، والذي تمثله المدينة وفيها يظهر هؤلاء الموظفون بمظهر الكسالى المترفين والمهملين لواجباتهم، على علاقة متينة بأولئك الإقطاعين. هذه المدينة بؤرة الفساد والعبث يفد إليها البطل ليصبح من أعيانها وأثريائها، حيث ينجح في جمع الأموال الطائلة من رهنه لأرواح الفلاحين، هذا الاتجار الذي يأخذ شكلا قانونيا في ظل قانون الرق في روسيا بمباركة مجلس "الدوما".

أدت هذه الأوضاع بالفلاحين إلى التمرد والثورة، حيث أظهر المؤلف الهوة التي تفصل بين عالمهم، وعالم الإقطاع، كما أظهر تعاطفا مع هؤلاء الفلاحين حين صورهم من جانبهم النفسي والأخلاقي، وصورتهم تلتحم مع صورة الوطن الأم الذي تبعث حالته شجون المؤلف وأجزائه.[2]

أما *"بوشكين"* *(Alexander Poshkin)* فإن رواية (يفجني أوينجن) تعتبر من بين الروايات الأقرب إلى قلبه لا لشيء إلا لأن بطلها الشاب *"أونيجن"* يشبه الشاعر لأنه تمثال يجسد الشباب المثقف النبيل زمن *"بوشكين"*، لذلك وجد نوعا من القرابة الروحية بينهما. مضمون الرواية عاطفي بحت. إنها قصة حب الشاب *"أونيجن"* والنبيلة الأرستقراطية *"تاتيانا"*. وعلى الرغم من خطها الرومانسي إلاأن الرواية عرضت للحياة الاجتماعية والسياسية للعصر من خلال ملامحها في

([1]) مكارم العمري: الرواية الروسية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أفريل ،1981 ص:78.

([2]) المرجع نفسه، ص: 79-80-81.

مدينة سان بطرسيبرج، كما عرض لحياة الفلاحين في القرية الروسية في ظل حكم أرستقراطي جائر. ولم ينس *"بوشكين"* وهو يصور حياة الطبقة النبيلة الحاكمة أن يكشف عن جوانب من حياة البذخ، والترف الذي كانت ترفل فيه هذه الطبقة تقابلها صور حياة الشظف، والعوز، وحياة الكادحين من الفلاحين والعمال البسطاء.[1]

وتظهر في الرواية ملامح الرومانسية ممثلة في المناظر الطبيعية في القرية الروسية، حيث كان لها دور في الكشف عن أبعاد الشخصيات. فـ*"بوشكين"* لم يفوت من خلال رصد تلك المشاهد القروية فرصة التقاط صور الفلاحين في فرحهم ومرحهم، وفي أغانيهم صور الخدم والفلاحات وهن يجمعن الثمار يغنين أغانيهن المرحة تشاركن *"تاتيانا"* في وحدتها، ذلك أن ظهور *"تاتيانا"* في الرواية يصاحبه وصف للقرية وللفلاحين.[2]

هكذا كان الحال مع رواية الريف في أوروبا وزوايا الرؤية لدى كتابها في خضم ظروف تاريخية أسست لهذا المنجز الروائي، وأصلت لهذا التصنيف الجديد، الذي يعد أخطر الإشكالات التي تواجه الإنتاج الروائي الإبداعي، أوجده نقاد الرواية استجابة لتطورها الجغرافي والتاريخي.

إذا كانت هذه الرواية قد غاصت في قضايا الفلاح الأوروبي وعلاقاته، وارتباطه بالأرض تجاوبا مع رغبة الانتماء، فما هي طبيعة الموضوعات التي رصدها الروائي العربي في الريف؟.

([1])مكارم العمري: الرواية الروسية، المرجع السابق، ص: 39.

([2]) المرجع نفسه، ص:56.

ب- الريف في الرواية العربية

تمهيـــد:

تظهر الدراسات الأنثروبولوجية أن انتقال الإنسان من مرحلة "الطبيعة" إلى مرحلة "الثقافة " (de l'homo natura à l'homo cultura) لم تحصل دفعة واحدة، وإنما كانت عبر مراحل "فقد مر الإنسان بتغيرات مختلفة في حياته الطويلة، إلا أن أهم هذه التغيرات كانت ثلاثة:

أ- انتقاله من حالة البحث عن الطعام إلى إنتاج الطعام والمعيشة الثانية، أي إلى حياة القرية.

ب- الانتقال من القرية إلى حياة المدينة الأولى.

ج- الانتقال من حياة المدينة الأولى إلى حياة المدينة الصناعية".[1]

إن درجة الرقي الحضاري التي بلغها الإنسان العربي بعد مجيء الإسلام لا يمكنها أن تلغي الحقبة المهمة في تاريخ تكوينه، وتطوره، والظروف الطبيعية التي وجد فيها، والتي فرضت عليه تكييف نفسه معها دون أن يفكر طويلا في تكييفها مع نفسه، ذلك أن "الطبيعة كان لها أثرها البالغ في تكييف وتطبيع ذلك الإنسان العربي".[2] وهو ما يمكن اعتباره سلوكا بدائيا. وهذا الموقف هو الذي دفع به إلى الترحال بحثا عن مواطن الكلإ والماء، و لم يفكر في الاستقرار في مكان واحد يتخذه قرية أو مدينة. لقد وقفت الجماعة العربية عند القبيلة و لم تتعدها إلى نطاق أوسع ولعل الطابع العصبي والعدائي الذي يميز القبائل العربية والحروب التي كانت تدور بينها كان حائلا أمامها لتكوين مجتمع أكبر، إضافة إلى غياب العامل الديني، إذ "المؤكد هو أن رباط الجماعة القديمة كان هو الديانة".[3]

لم يكن العرب كلهم بدوا، بل كان منهم من سكن الحواضر واستقر فيها، واستفاد من ظروف العيش التي حرم منها أهل البادية، فكانت مكة ويثرب أشهر تلك الحواضر في الحجاز والتي كانت تتمتع بالاستقرار والثبات في المكان. كان المكان بالنسبة إلى قبائل البدو عنصرا خاضعا للتغيير المستمر بسبب الحاجة الدائمة إلى الماء والكلإ.

---

(1) عبد المنعم شوقي: مجتمع القرية، ط1، دار النهضة، بيروت، 1981، ص:38.

(2) حسين الحاج حسين: أدب العرب في عصر الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، (د.ت)، بيروت، ص:17.

(3) فوستيل دي كولانج: المدينة العتيقة، ترجمة عباس بيومي بك، مكتبة النهضة المصرية، (د.ت)، ص:167.

الريف في الشعر العربي:

شغل المكان في الشعر العربي القديم حيزا كبيرا، حيث ارتبط الشعراء القدامى بأوطانهم وأرضهم أيما ارتباط، فقد عرف عنهم وقوفهم على الأطلال، وانتشر لديهم شعر الحنين إلى الديار والأهل فصوروا حالات الغربة والبعد عنها أو الشوق والتطلع إليها، مثلما بكوها ورثوها عند حدوث الفتن والحروب.[1]

ظل الشاعر الجاهلي يرصد لمظاهر بيئته متخذا من عناصرها مادة أساسية لإلهامه فـــ"الأدب العربي الجاهلي نتيجة صادقة لبيئته وحياته الطبيعية، جعلتهم يقصدون إلى أغراض معينة استلزمتها الحياة الصحراوية في البادية". [2]

إذا كانت البادية منبت الكرم والأخلاق الرفيعة، فإنها منبت الشعر والشعراء فكيف تعامل هؤلاء الشعراء قديما مع المكان؟ والمقصود بالمكان هو البادية، باعتبار أن جل الشعر العربي في العصر الجاهلي بدوي المولد، ومن الطبيعي أننا "لو نظرنا إلى الآثار الشعرية لرأينا أن المواضيع التي يتصدى لها الشاعر غالبا مستفادة من واقع بيئته".[3] هذه البيئة القاسية هي التي كيفت سلوك الشاعر وأفكاره وعاداته وتقاليده، وكان من نتاج هذا الارتباط ثقافة وموقف ونظرة إلى الحياة. فهذا الشاعر *الشنفرى* في (لامية العرب) يقف من المدينة التي لم يعش فيها، ولم يرق له أسلوب الحياة فيها يحاول "أن ينفي عنه معرة التخنث الحضري فيحدثنا عن نفسه وهو في البيداء مصاحبا لوحوشها مسابقا لطيورها محتملا لشظف العيش فيها".[4]

وإذا انتقلنا إلى عصر التجديد والعمارة بعد مجيء الإسلام، فإن الشاعر اتخذ من المدينة موقفين؛ موقف القبول، وموقف الرفض والقطيعة، فلم يتوان في هجائها كما جاء على لسان أحدهم:

أرى الريـــف يدنو كل يوم وليلة   وأزداد من نجد وساكنه بعـــدا

ألا إن بــــغـــداد بـــلاد بغيضة   إلي وإن أمست بعيـــشها رغدا

بلادي ترى الأرواح فيها مريضة   وتزداد نتنا حين تمطر أو تندى[5]

---

(1) عبده بدوي: الغربة المكانية في الشعر العربي، مجلة عالم الفكر، عدد1، مجلد15، الكويت، 1984، ص:73 .

(2) إيليا الحاوي: في النقد والأدب، ج1، ط4، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1967، ص:78.

(3) المرجع نفسه، ص:78.

(4) أنيس المقدسي:الاتجاهات الأدبية في العالم، ط6، دار العلم، بيروت، 1982، ص:335 .

(5) ياقوت الحموي: معجم البلدان:م1، دار صادر بيروت، ص:466 .

موقف هذا الشاعر وأمثاله وجدوا في المدينة ما يدعوهم إلى بغضها، وبالتالي هجاؤها، لأنها عالم تمرض فيه الأرواح، وتنبعث منه الروائح الكريهة حين تمطر السماء، ومن ثم يغدو الريف المكان الحميمي الذي تنأس له ذات الشاعر، وتحتمي به من متغيرات العصر.

وإذا كانت المدينة مكانا جديرا بالهجاء عند هذا الشاعر وأمثاله، فإن شاعرا مدينيا مثل *أبي نواس* يرى في المدينة مكانا للسعادة، لأنه لا يجد المتعة والخمرة في غيرها، فتتجلى لديه في صورة مديحية كشكل من أشكال السخط على البادية وحياة الأعراب فيها:

بلاد نبتها عشر وطلـــــح	وأكثـــــر صيدها ضبع وذيب
ولا تأخذ عن الأعراب لهوا	وعيشـــا فعيشهم جديـــــب
دع الألبان يشربها رجــــال	رقـــيق العيش بينهم رغيـــب
فهذا العيش لا خيم البوادي	وهـــذا العيش لا اللبن الحليب
فأين البدو من إيوان كسرى	وأيـــــن من الميادين الزروب
غررت بتوبتي ولججت فيها	فشـــقي اليوم جبيبك لا أتوب[1]

وفي العصر الحديث تبلورت لدى شعراء المهجر ثنائية المدينة–القرية في صيغة الصراع والمفاضلة بينهما، خاصة وأنهم تمثلوا الموقف الرومانسي الغربي في أشعار *"شيلي"* **(Shelly)** و*"بيرون"* *(Byron)* والذي كان يدعو إلى هجرة المدن والعودة إلى الطبيعة، أي إلى الريف حيث السعادة و البكارة والإيمان.[2]

تأخذ صورة العلاقة الجدلية بين المدينة و القرية في الأعمال الأدبية لـــ*جبران خليل جبران* و *إلياس أبي شبكة* حيزا أكثر اتساعا، فـــ*جيران* ابن الريف اللبناني ملأ أنفاسه حتى آخر العمر، وظل يذكره في هجرته بأمريكا. كما عشق *إلياس أبو شبكة* القرية اللبنانية حيث يرى في طبيعتها رحم الخير و العطاء، موطن الغنى و الفرح:

حقـــــولنـــا سهولنـــا	كلها طرب كلها غـــنى
الشمـــس فيها ذهـــب	والسواقـــي مـــــــنى [3]

أما *بدر شاكر السياب* فقد تغنى بقريته، فكانت المكان المديحي في أغلب أشعاره (أفياء

([1]) ديوان أبي نواس، تحقيق، عبد المجيد الغزالي، دارالكتاب العربي، بيروت، (د.ت)، ص:35-37 .

([2]) إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي، الجزائر نموذجا، الهيئة المصرية للكتاب، 1997، ص:40 .

([3]) إليا الحاوي: إلياس أبو شبكة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د.ت)، ص:189.

جيكور) (العودة إلى جيكور) (مرتبة جيكور) (جيكور والمدينة) بعكس المدينة التي اتخذت صورة المكان الهجائي، وهو يرى أن لا خلاص من هذه المدينة سوى بالرجوع إلى الأصل حيث الطهارة والصفاء، إلى الصحراء العالم البديل:

أقصى مناي، وإن ســـلمت فإن كوخا في الحقول
هو ما أريد من الحـــياة، فدى صحاراك الرحـــيبة
أعدني يا إلـــه الشــــــرق والصحـــراء والنخـــل
إلى أيـــــــامـــــــي الحـــلـــــــــــــوة
إلى ديـــــاري الى غـــيلان ألثـــمه، إلى أهـــلـــي[1]

وجيكور هي قرية *السياب* التي لم تفارق مخيلته مدى حياته، فكانت موطن الشقاء كما كانت موئل البهجة، وهي منطلق الثورة الاجتماعية والسياسية، كما أنها رمز للمأساة الإنسانية، ودافع للتحرر الإنساني.

وإذا لم يحمل أبناء الريف المتعلمون ما عليهم من تبعات، فكيف للريف أن يصل إلى حياة حرة كريمة:

هيهات أتولد جيـــكور
الأمـــن خـــضَّة ميلادي
هيهـــــات أينبثق النور
ودمائي تظلم في الوادي
أيزقـــزق فـــيها عصفور
ولســـاني كومة أعـــواد[2]

وربما كانت هذه الصلة المتينة التي ظلت تشد الشاعر الفلاح إلى قريته، هي التي جعلته يجد عند فتاة القرية، ما لا يجده عند فتاة المدينة، فهي الحبيبة التي تمنحه الطمأنينة والراحة، وهي التي يطمع بأن تبني له العش الصغير، فيه رغيف الخبز الذي يغنيه عن كل مأكل شهي، ما دام في عشه اللطيف، تُعنى به زوجة راضية قنوعة، ويطربه ضحك الطفل البريء الذي يفتح أمام عينيه رحاب الحبور والسعادة. ولذا فإن *حجازي* يحثه إلى حب كان قد ودعه في القرية، وهو لا يزال في مقتبل

([1]) بدر شاكر السياب: الديوان، دار العودة، ط1 بيروت، 1971، ص:282.

([2]) المصدر، ص: 101.

العمر يعيش بين أحلام الشعراء الشباب ولكن بعد أن حملت مركبه الرياح إلى المدينة، يواجه ليلها القاسي بلا حب ويمضي في فراغ بارد مهجور غريب، يبحث عن اللقمة، وفي عينيه سؤال يستجدي خيال صديق فلا يجد، أخذ ينادي حبيبه الغائب:

مـــــلاكـــــي، طيـــــري الغائـــب!

تعـــالي، قـــــــد نجـــــوع هـــــــنا

ولـــــكـــنا هـــــنــــا اثـــــنــــان

ونعرى في الشتاء هـــنـــا ولكنا هنا اثنان [1]

وتبلغ الفرحة بالشاعر *عبد المعطي حجازي* ذروتها حين تأتي الحبيبة من الريف، فهي تلك التي تستطيع أن تحتمل معه حياة الجوع والعري:

حـــــبيـــبي مـــن الـــريـــف جـــــاء

كـــــما جئـــت يومـــاً، حبيـــبي جاء

وألقت بنا الريح في الشط جوعى عرايـــا

فأطعمتـــه قـــطـــعة مــــن فـــؤادي[2]

نفس الموقف انعكس في شعر *إيليا أبي ماضي* الذي ظل في خضم الصراع القائم بين الريف والمدينة يشيح بوجهه عن المدينة، بيئة جديدة استقر فيها، ويطير بخياله إلى عالم الريف بيئة فطرية قديمة حضنت طفولته، ومراتع الصبا، وقد ذكر في أبيات وقصائد عدة ملله المدني، وانجذابه إلى الريف وذلك واضح في قوله:[3]

لا تعذليني فالقرى أربي	حيث الحياة رغائب ومنى
ويح المدائن أن ساكنها	كالميت لم يطمر ولا دفنا
لو كان يألف بلبل غرد	قفصا أحب الشاعر المدنا

وفي الشعر الجزائري الحديث، نلمس هذه المفاضلة بين الحضر والبادية أو الريف في شعر *الأمير عبد القادر* في القصيدة التي ينتصر فيها لحياة البادية، مفضلا إياها على حياة المدن ويرد فيها على الذيـــن يلتمسون الأعـــذار للهائمين في حب المـــدن، وينكرون ذلك على عشاق الأرياف

([1]) عبد المعطي حجازي:مدينة بلا قلب، دار العودة، بيروت، (د.ت)، ص:223 .

([2]) المصدر،، ص:110 .

([3]) إيليا أبو ماضي: تبر وتراب، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1974، ص:213-214 .

والبوادي، لجهلهم بحياة البادية، حياة البساطة وجمال الطبيعة ونقاء الجو ولو كانوا يعرفون هذا لعذروا الشاعر في هيامه بالبادية يقول:

يا عاذرا لامرئ قد هام في الحضر	وعـــاذلا لمحب البـــدو والقـــفـــر
لا تذمن بيوتا خف محملهـــــــا	وتمـــدحن بيت الطيـــن والحجـــــر
لو كنت تعلم ما في البدو تعذرني	لكن جهلت وكم في الجهل من ضرر

ثم يضيف متحدثا عن أثر الحياة في البادية على الإنسان من النواحي الصحية والنفسية والخلقية، فالحياة في البادية تكسب الإنسان مكارم الأخلاق، وتبعده عن النفاق، كما تكسبه صحة في الجسم بما فيها من هواء نقي خال من الأمراض والجراثيم، ومتى سلم الإنسان من الأمراض طال عمره.

ما في البداوة من عيـــب تذم بـــه	إلا المروءة والإحســـان بالبـــدر
وصحة الجسم فيها غير خـــــافية	والعيب والداء مقصور على الحضر
من لم يمت عندنا بالطعن عاش مدى	فنـــحن أطول خلق الله في العمـــر[1]

أما الشاعر *محمد العيد آل خليفة* فلا يختلف عمن سبقوه في هيامه بالريف وحياة البساطة حيث يتوجه إلى أولئك الذين سحرتهم المدينة ببهرجها الزائف بالتوجه إلى الريف حيث جمال الطبيعة وصفاء الجو ونقائه لا جو المدينة الخانق.

يا ســـاهر الليل لاخانتك باصرة	ولا عداك على الغافين إشفـــاق
انزل إلينا قليلا نصطحب زمنـــا	فكلنا لجمال البدو عشـــــــاق
الكوخ أبهى من الأفـــــلاك نيرة	والقصر يعلوه طاق فوقه طـــاق
دع الحواضر لا يغررك زخرفهـــا	فجـــــوها قاتم كالغاز خنـــاق
عيش البوادي نضير لا نظيـــر له	وجوهـــــا لعضال الداء تريـــاق[2]

لقد شغلت القرية شعراء العصر الحديث الريفيين ، في سنوات عيشهم الأولى بالمدينة، فكان ذكر القرية يملأ دواوينهم الأولى، ثم أخذ ينمحي وتغيب صورة الريف شيئاً فشيئاً فيما تلا من دواوين وربما كان هذا نتيجة لإدراكهم لحقيقة أنه في المدينة يتمثل الوجه الحضاري للأمة وبخاصة الوجه السياسي، بل لأن ابن الريف صدمته المدينة أولاً بمتناقضاها، وأشعرته أنه القروي الفقير البسيط

([1]) الأمير عبد القادر: ديوان الأمير عبد القادر، شرح وتحقيق ممدوح حقي، دار اليقظة العربية، دمشق، (د.ت)، ص:22 .

([2]) محمد العيد آل الخليفة: الديوان، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1979، ص:56-57.

الذي هبط المدينة، وهو لا يحمل معه إلا زاد الفطرة والسذاجة والآمال العريضة التي لن يتمكن من تحقيقها، ما لم يكن قوياً قادراً على أن يتحدى كل ذوي الثروة والنفوذ وأصحاب الجذور الممتدة في المدينة منذ زمن بعيد.

الريف في السرد العربي القديم:

للعرب كغيرهم من الأمم الأخرى قصص وحكايات وأساطير وخرافات يملؤون بها أوقات فراغهم، ويصورون فيها جوانب من حياتهم، وإن مالوا إلى القصص القصيرة والبسيطة بسبب فطرتهم، حيث لم يكونوا مفطورين على القصة التي تقرأ أياما وأسابيع، ولذلك خلا نثرهم من الآثار القصصية الطويلة التي وجدت عند معاصريهم في الشرق والغرب. [1]

ومن الأشكال القصصية التي عرفها العرب فن المقامات الذي ظهر في القرن الرابع الهجري على يد *الهمذاني والحريري*، "فالمقامات الهمذانية من الحوار والحركة والحبكة ما يجعلنا نقرر في اطمئنان إلى أنها تمثل الذروة القصصية في الأدب العربي القديم".[2] يضاف إلى هذا أحاديث *ابن دريد* وروايات *أبي الفرج الأصبهاني*، وحكايات *ابن الأنباري والجاحظ*.

يرى الدكتور *عبد المالك مرتاض* أن البدايات الأولى للقصة العربية ترجع إلى (أحاديث ابن دريد)، بعد (البخلاء) لـ*الجاحظ* على خلوها من العقدة الفنية والصراع وما إلى هذه العناصر التي تتألف منها القصة الحديثة الناضجة الناجحة.[3]

عرفت القصة إذن على يد *الجاحظ* في (البخلاء)، وعلى يد *ابن دريد* في الأحاديث التي كان يطالع بها الناس فينقلونها عنه ويروونها، والمعروف أن جذور القصة الشعرية نبتت في الأدب العربي قبل أن تنبت جذور القصة النثرية.[4]

فالقصة الشعرية التي يمثل لها *مرتاض* بـ*امرئ القيس* تدور أحداثها في بادية الصحراء باعتبار أن البطل عاش فيها أكثر مما عاشه في المدينة، بل ربما لم يتح له أن يتعرف على المدينة بالمفهوم الدقيق الذي نفهمه اليوم من لفظ المدينة، إلا في أواخر حياته عندما اتصل بقيصر في عاصمته القسطنطينية.[5]

كما يمثل أيضا للقصة الشعرية بقصة *جميل وبثينة* والتي تدور أحداثها أيضا بالبادية. وهي من القصص الرومانسية، بالرغم من شكوك بعض الدارسين ومنهم الدكتور *طه حسين* في حقيقتها حيث يرد أستاذنا *مرتاض* على رأي هؤلاء بأنه "لا يهمنا أن تقع الحوادث أو لا تقع، وإنما الذي

---

(1) زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع، دار الجيل، ج1، بيروت، (د.ت)، ص:241.

(2) عبد المالك مرتاض:القصة في الأدب العربي القديم، ط1، دار ومكتبة الشركة الجزائرية، 1968، ص:189 .

(3) المرجع نفسه، ص: 177.

(4) المرجع نفسه، ص: 179.

(5) المرجع نفسه، ص:57.

يهمنا هو أن تكون هذه الحوادث من صميم المجتمع العربي في بادية نجد والحجاز أثناء القرن الأول الهجري". [1]

وإذا كانت المدينة (بغداد، البصرة، مكة، المدينة) قد شكلت حيزا كبيرا لأحداث تلك الأشكال القصصية النثرية، باعتبار أن القاص يمتلك فرصا أكبر من الشاعر في مجال فني أرحب وأوسع، فإن البادية جاء ذكرها فيها قليلا، ولعل السبب يعود إلى أن هؤلاء الكتاب من مواليد المدينة التي عاشوا فيها ووضعوا قصدا تلك الأشكال القصصية "يدونون بها بعض الأوصاف، أو يذيعون بها بعض النوادر، أو يعطون بعض الجوانب التاريخية صورة مغرضة يخدمون بها بعض الأحزاب... مما جرى ودار من أحداث في هذه المدينة أو تلك". [2]

يمكن العودة إلى (البخلاء) لـ*الجاحظ* على الرغم من أنه لم يكن كاتبا قصصيا متخصصا وكذا أحاديث *ابن دريد*، و مقامات *بديع الزمان الهمذاني* لنجد أن البادية يأتي الحديث عنها في إطار عام و لم يتوقف أحدهم عند البادية المكان بالوصف. ففي قصص *الجاحظ* جاء الإطار المكاني ذا بعدين؛ عام وخاص:

أ- البعد المكاني العام: والمقصود به البعد الجغرافي الذي يشمل مجموعة الصور، ويقوم على المدينة أو القرية أو المحلة التي تدور فيها الأحداث (البصرة، خراسان، مرو، بغداد...).

ب- البعد المكاني الخاص: وهو مسرح أحداث الصورة، وهو غالبا ما يكون غرفة في منزل وقد يكون حماما أو مسجدا. [3]

ومن أمثلة الصور التي يتابع فيها بخلاءه في مساكنهم، في أكلهم، وهمومهم ومشاكلهم بخلاء مرو وهي بادية من البوادي العربية:

"ها نحن أمام مباقل بحضرة قرية الأعراب في طريق الكوفة، لنجد خمسين رجلا من أهل مرو يتغدون فلا نرى من جميع الجالسين رجلين يأكلان معا، وهم في ذلك متقاربون يحدث بعضهم بعضا." [4]

ويتحدث *الجاحظ* عن طيور أهل مرو وحيواناتهم، فديكة مرو ليست كبقية الديكة فهي "تسلب الدجاج ما في مناقيرها من الحب، قال: فعلمت أن بخلهم شيء في طبع البلاد وفي جواهر

---

(1) عبد المالك مرتاض: القصة في الأدب العربي القديم، المرجع السابق، ص:95 .

(2) زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع، المرجع السابق، ص:241 .

(3) فاروق سعد: بخلاء الجاحظ، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980، ص:46 .

(4) المرجع نفسه، ص:48-49.

الماء، فمن ثم عم جميع حيواناهم".[1]

أما قضية المكان أو البيئة في المقامات، فإن *بديع الزمان الهمذاني* لم يكن يعيره كبير اهتمام وإنما اهتمامه كان منصبا على رسم الشخصيات، وتفسير طبائعها، وكشف نواياها، وفضح عيوبها وإذا ذكر البيئة أولى لها اهتماما، فإنما وقع له ذلك من حيث لا يشعر.[2]

فالبادية في فن المقامات لدى *بديع الزمان* لاتكاد تذكر إلا من خلال الأعراب الذين يعتقد أنهم "الأصل في ظهور الكدية في الأدب العربي، فقد كانوا يغرون بالأجواء والأغنياء، وربما عامة الناس أيضا، إغراء شديدا، يظاهرهم على ذلك ألسنتهم الفصيحة ولهجاتهم المليحة، وطمعهم في نيل بعض الدراهم بدونما عمل".[3]

ولما كان هؤلاء الأعراب النازحون من البوادي لا يستطيعون الاتصال بالخلفاء والأمراء لأن الحجاب كانوا يمنعونهم بمجرد الاقتراب من أبواب القصور، فإنهم كانوا يتوجهون نحو العامة في الأماكن التي يقصدها هؤلاء، كالمساجد، ومواسم الحج، والأسواق، ثم يسألونهم مستغلين في ذلك قدرتهم البلاغية، وعذوبة لهجتهم التي تؤثر فيهم، فتجعلهم يبادرون إلى تلبية طلباتهم.[4]

من صور الكدية أن أعرابيا "اعترض لعتبة بن أبي سفيان وهو على مكة، فقال:أيها الخليفة قال: لست به ولم تبعد، فال:فيا أخاه، قال:أسمعت فقل! قال: شيخ من بني عامر يتقرب إليك بالعمومة، ويختص بالخؤولة، ويشكو إليك كثرة العيال، ووطأة الزمان، وشدة فقر، وترادف ضر، وعندك ما يسعه ويصرف عنه بؤسه. فقال عتبة: استغفر الله منك، واستعينه عليك، قد أمرنا بغناك، فليت إسراعنا إليك، يقوم بإبطائنا عنك".[5]

([1]) فاروق سعد: بخلاء الجاحظ ،المرجع السابق، ص:49 .

([2]) عبد المالك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، ص:496.

([3]) المرجع نفسه، ص:35 .

([4]) المرجع نفسه، ص:35-36 .

([5]) ينظر عبد المالك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، المرجع السابق، ص:38 .

الريف في الرواية العربية الحديثة

تعتبر قضية الأرض من الشواغل الأساسية للرواية العربية، حيث اكتست العناية بالفلاح والحياة الريفية مكانة مهمة في الفكر العربي عامة، والأدبي على وجه الخصوص بداية من القرن العشرين لسببين؛ بنية المجتمع العربي الذي يشكل الفلاحون الأغلبية وقاع السلم الطبقي فيه أولا، وانتماء معظم الروائيين العرب إلى أصول ريفية ثانيا، حيث لجأ الكتاب إلى طرح هذه القضية من زوايا ورؤى متعددة ومتنوعة، تعكس الروح الريفية المنتشرة في دواخل هؤلاء الكتاب، سواء كانوا ينحدرون من أصول ريفية، أو عاشوا قسطا من حياهم في الريف، أو الذين خاضوا تفاصيله عبر مرصد مراقبة خارجي.

وعلى الرغم من غلبة الاتجاه الرومانسي على بدايات تلك الأعمال، فإن الواقعية سرعان ما وجدت في الريف العربي وحياة أهله ما يغريها بالتوجه إليه"[1] ومنطلقا للكشف عن علل الواقع العربي وخاصة بعد النكسات التي عاشتها البلاد العربية، والتي دفعت الكتاب العرب إلى إعادة استقراء ذلك الواقع، ومن ثم تحسس مواطن العطب والإهمال التي يعانيها مجتمع الريف خاصة.

وتعد الأعمال الروائية الواقعية في هذا المجال "الأكثر نضجا من الناحية الفنية... والأكثر عددا من الناحية الكمية".[2]

إذن شكلت الرومانسية نقطة البداية للرواية العربية والسمة الغالبة في مناطق مختلفة من الوطن العربي، وليس في مصر التي تحقق فيها نضج الرواية ممثلا في رواية (زينب)، حيث برزت ملامح هذا الاتجاه، وتردد معناه في وقت كان الاتجاه السائد في أوروبا هو الواقعية. ولا شك أن الكتاب العرب قد وجدوا في الرومانسية ما يتيح لهم الإفادة منها فهي المذهب المناسب للمواهب المبتدئة بما تحمله من شعار الحرية والتمرد على القوالب الثابتة وترفض التصنع في الأسلوب، وتجعل من التجربة الذاتية والتعويل على الوجدان الفردي دليل صدق لا يجحد. [3] كما أن الظروف السياسية التي كانت تعيشها البلاد العربية أوائل القرن العشرين في ظل حركة استعمارية تسعى للسيطرة، وبسط النفوذ قد ساعدت على تبني المذهب الرومانسي الذي يناسب مرحلة النهوض القومي وتداعبها أحلام الثورة وذكريات الماضي المجيد.

([1]) محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 143، الكويت، 1989 ص:16.

([2]) المرجع نفسه، ص:63.

([3]) المرجع نفسه، ص:16.

إذن استقبل المناخ العربي الرومانسية استقبالا حارا، فقد كانت نتيجة طبيعية لاتحاد تلك العوامل مجتمعة، مما أتاح لها الفرصة كي تملأ اتساع المرحلة، خاصة وأن الاتجاه الرومانسي كان قد صادف هوى في النفوس، وهو ماعبر عن نفسه في مقتبسات *المنفلوطي* لـــ(بول وفرجيني) و(ماجدولين)، وفي ترجمات *أحمد حسن الزيات* لرواية "*جوته*" (الأم فرتر)و(بحيرة لا مارتين)، وفي تعريب *محمد عوض محمد* للجزء الأول من (فاوست) لـــ"*جوته*" في الوقت الذي كان *يوسف وهبي وروز اليوسف*، *وفاطمة رشدي* يمثلون أمام الجمهور المتحمس (لويس الحادي عشر) لـــ"*كازمير دي لافيني*" و(سيرانو دي برجراك) و(النسر الصغير) لـــ"*ادموند روستان*" و(غادة الكاميليا) لـــ"*الكسندر ديماس*" .[1]

وليس غريبا أن تولد جماعة (أبولو) في هذه الفترة فتكون من شباب شعراء موهوبين وكهول من الأدباء الساخطين على التقاليد الأدبية، وإذا بها منذ إصدار مجلتها في سبتمبر (1932) يتوافد عليها في كل عام رهط من الشعراء الرومانسيين الذين يدينون بهذا المذهب الفني، ويتمردون على شعراء التقليد، وشعراء الفكرة ويلتقون حول مبدإ الحرية ويستهدفون الإعراب عن نوازعهم وخلجات نفوسهم في شعر دافق العاطفة، وبذلك تعد مجلة (أبولو) متحفا للاتجاه الرومانسي في الشعر، مما جعل القلوب والأسماع والآذان تألف كل ماهو وجداني، عاطفي، خيالي، وأغلب الظن أن الذين أسهموا في هذه المجلة بشعرهم كانوا يحفلون بقضاياهم الشخصية ويلجؤون إلى صروح الخيال يبنون فيها عوالم سحرية ويحلمون أحلامهم البراقة، وينسجون دنيا غريبة مثالية من الرؤى العجيبة، وقد يجدون ألمهم وعذابهم في الحب، ويودون أن يفنوا في موت مريح تارة، وطورا يلجؤون إلى الطبيعة يبثونها أوجاعهم، ويرون في نخيلها وأكواخها موئلا يحميهم من كل ما يحيط بهم كما كانوا يتصورون. غير أن الإطار العام الذي دار في فلكه شعر هذه الجماعة الرومانسية هو التصوير الحاد لعاطفة الحب والتعبير عن أحاسيس فردية خالصة لا ترتبط ارتباطا وثيقا بالجذور الاجتماعية، وبقضايا الناس في حياتهم اليومية.[2]

كما أنه نتيجة لظروف المرحلة الحضارية التي مر بها المجتمع العربي في الثلاثينات وما بعدها برز فن التراجم الذي يترجم فيه الأديب لحياته الخاصة، ويكتب عن نفسه ويسجل هموم ذاته المنفردة، ويفرض على القارئ آلامه ومشاعره ومشكلاته، فضلا عن رغبة الأدباء في الشعور

([1]) محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، المرجع السابق، ص:17.

([2]) سيد حامد النساج: الرومانسية في القصة المصرية القصيرة، مجلة الهلال، السنة 85، مارس1977، ص:7.

باستقلال الشخصية، والإحساس بالحرية الفردية التي لم تكن تهيئها ظروف المجتمع السياسية والاقتصادية والاجتماعية، فاضطروا إلى محاولة تأكيد ذواتهم في أعمال روائية اتخذت من ذوات كتابها محاور أساسية. وهكذا وجدت[1] (الأيام) ثم (أديب) (1953) لـ*طه حسين*، (عودة الروح) (1933) ثم (يوميات نائب في الأرياف) (1937) (عصفور من الشرق) (1938) لـ*توفيق الحكيم*، و(سارة) (1938) لـ*عباس محمود* العقاد المناخ الملائم لكي تتنفس في حرية وانطلاق في ظل هذه المرحلة الرومانسية من تاريخ الأدب العربي الحديث.

كان للأدباء المصريين قصب السبق، فقد تجلت أولى المحاولات الرومانسية التي اتخذت من الريف موضوعا لها، حيث البساطة والفطرة والانطلاق في أحضان الطبيعة والشغف بوصفها كل هذا كان ممثلا في رواية (زينب) لـ*حسين هيكل*، وقد كان لهذه الرواية تأثيرها على الرواية في البلاد العربية، إضافة إلى دوافع بيئية وثقافية كانت وراء ظهور الملمح الريفي فيها. وهذا ما سنتطرق إليه مكتفين بنماذج من الروايات العربية والتي تؤكد الصحوة الفكرية والأدبية في البلاد العربية وتداعياتها.

يجمع مؤرخو الأدب العربي الحديث على أن الدكتور *هيكل* هو رائد القصة العربية في مطلع القرن العشرين، وأن رواية (زينب) (1914) هي الرواية العربية الأولى المستوفية للمقومات الفنية بمعناها الحديث. ولا نريد هنا أن نخوض في مسألة التأسيس في الرواية العربية، وكيف تم ترسيم هذه الرواية بالرغم من فاعلية بعض الباحثين وحفرياتهم الأدبية والتي أظهرت نصوصا قبل سنة (1914) تاريخ ظهور رواية (زينب)، ولنركن إلى تاريخ الأدب العربي الذي استقر على معطياته الأولى، ينام مزهوا على نتائجه التي اكتشفها في القرن التاسع عشر و بدايات القرن العشرين.

زينب بطلة القصة فتاة ريفية جميلة، وإن كانت فقيرة، تعمل أجيرة في الحقول، يهيم بها حبا *إبراهيم* بطل القصة ورئيس العمال لدى محمود وجيه القرية...كما يغرم بها وينال طرفا من متاعها *حامد* ابن السيد محمود، وإن خصت *إبراهيم* بحبها الكبير بحكم التقارب الاجتماعي... ويستبد والدا زينب بها ويزوجانها بـ*حسن* ابن الشيخ *خليل* الموسر، رغم أنها لا تفهم للحياة معنى وهي بعيدة عن *إبرهيم*... وتعيش البطلة القادمة البائسة حياة مشردة بين الزواج والحب... ويزيد حالها تعاسة أن *إبراهيم* لا يلبث أن يجند لخدمة الجيش المصري في السودان، فتشتد لواعج الهوى

([1]) سيد حامد النساج: الرومانسية في القصة المصرية القصيرة، المرجع السابق، ص:8 .

وتباريحه بـــ*زينب* حتى تصاب بمرض فتموت.[1]

حامد الطالب الفلاح ابن وجيه القرية وسيدها وبطل الرواية الثاني هو الدكتور *محمد حسين هيكل* ذاته في مطلع شبابه... وهو يصور نفسه في صدق حين يتحدث عن *حامد* الذي يستمع منذ نعومة أظافره إلى صوت دائب في قلبه يحدثه عن الحب، ويصور في أبهى صورة جناته الوارفة وطيوره الشادية، ويؤكد أن الحياة بغير الحب حياة ضائعة جدباء... يبلغ به الحال أن يقترب من التشرد في سبيل هواه، ويكاد يهجر الدرس والنعمة التي يتفيأ ظلالها في كنف والديه لولا أن أنقذته رحمة الله.

وليس *حامد* وأبوه هما الشخصيتان الحقيقيتان في الرواية، بل أن سائر شخصيات الرواية حقيقية أيضا. فـــ*زينب* باسمها وحياتها شخصية حقيقية...ولا يزال بعض الأحياء في كفر غنام -قرية الكاتب- يذكرون حياتها وماساتها كما رواها الكاتب، *وإبراهيم* رئيس العمال ظل حيا إلى سنوات يعمل لدى أسرة *هيكل*.[2]

وأروع ما في رواية (زينب) فتنة الكاتب بالريف المصري وروعة تجليته لمفاتنه ومباهجه في صدق وبساطة واستفاضة. ومن دواعي التقدير لمدى هذه الفتنة اسم الرواية، فقد أسماها (زينب مناظر وأخلاق ريفية) ولم تستطع مفاتن باريس وجنيف أن تنسي الكاتب مباهج الريف المصري بل زادته تعلقا ولقد اكتفى الكاتب بوضع كلمتي "مصري فلاح" عوض اسمه الحقيقي على غلاف الرواية. وفي هذا يقول:[3] "ولقد دفعني لاختيار هاتين الكلمتين شعور شباب لا يخلو من غرابة وهو هذا الشعور الذي جعلني أقدم كلمة "مصري" حتى لا تكون صفة للفلاح إذا هي أخرت فصارت "فلاح مصري" ذلك أني إلى ما قبل الحرب كنت أحس-كما يحس غيري من المصريين ومن الفلاحين بصفة خاصة- بأن أبناء الذوات وغيرهم ممن يزعمون لأنفسهم حق حكم مصر ينظرون إلينا جماعة المصريين وجماعة الفلاحين بغير ما يجب من الاحترام، فأردت أن أستظهر على غلاف الرواية التي قدمتها للجمهور يومئذ، والتي قصصت فيها صورا لمناظر ريف مصر وأخلاق أهله، أن الفلاح المصري يشعر في أعماق نفسه بمكانته، وبما هو أهل له من الاحترام، وأنه لا يأنف أن يجعل المصرية والفلاحة شعارا له يتقدم به للجمهور، يتيه به ويطالب الغير بإجلاله واحترامه".

([1]) محمد حسين هيكل: زينب، ط6، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، 1967.

([2]) سيد نوفل: الدكتور هيكل في تاريخ القصة العربية، مجلة الهلال، عدد خاص، مارس 1977 ص:22.

([3]) المرجع نفسه، ص:22-23.

وفي سوريا تعد رواية (نهم) لـــشكيب *الجابري* باكورة الأعمال الروائية السورية في الثلاثينات من القرن العشرين (1937). جاء الاهتمام بالريف لدى الروائيين السوريين متأخرا أي في الخمسينات، ولكن في أحضان الاتجاه الواقعي، وقد انصرف هؤلاء الروائيون إلى تناول حياة الريف وما يعانيه الفلاحون في ظل نظام إقطاعي مرابي، وطبيعة قاسية.

من الروايات التي رصدت مكابدة الفلاح السوري رواية (المذنبون) (1947) *لـــفارس زرزور*. تدور أحداث الرواية في قرية الميرة إحدى قرى الجنوب السوري والتي تقع في منخفض من الأراضي الشديدة الوعورة ذات المرتفعات والأغوار الحجرية البركانية "يعيش سكانها على رغيف جاف، مصنوع من الخليط شعير وحنطة وذرة مجتمعة. وفي فصل الربيع ربما تغير الحال قليلا، فإما أن يغمسوا لقمتهم بالبرغل، أو بما يفيض من خضخضة اللبن الرائب عندما يصنعون منه السمن... الذي يبيعونه ليكتسوا بثمنه".[1] ويتجلى موضوع الأرض في هذه الرواية من خلال شخصيته المحورية *جدعان عبد الله* الفلاح الشاب الذي تركه أبوه صغيرا رفقة أخته وأرض صغيرة ليزرعها و يتمتع بها، غير أن يد الإقطاع امتدت إليها و سلبتها منه، فاضطر إلى هجرة أرضه وقريته إلى المدينة، إلا أن علاقته بأرضه لم تنقطع، فهو دائم التفكير فيها لجمع المـــال أملا في العودة إليها يوما ما.

البدايات الأولى للنتاج الروائي العراقي كانت في العشرينات من القرن العشرين، حيث اهتم الكتاب العراقيون بحياة الريف، وهذا ليس غريبا على بلد ثلاثة أرباع سكانه يعملون بالزراعة، أو في أنشطة ترتبط بها. وكانت الرومانسية هي الغالبة على هذه المحاولات المبكرة، ولعل الظروف التي كان يعيشها العراقيون في ظل الاحتلال البريطاني الذي أحكم قبضته بتشجيع النظام العشائري، ومحاربة رجال الدين هي التي تبرز توجه الكتاب العراقيين الذين صوروا ما آل اليه الريف[2]، فأخذت الرومانسية عندهم ملامح التمرد و مشاعر الضياع. و إذا كانت الرواية العراقية لهذه الفترة قد بدا مستوها الفني متواضعا، وبعيدا عن اتقان الصناعة، فإن شكلها الفني –كما يقول *الزجاجي*– لم يكتمل إلا بعد الحرب العالمية الثانية، وهذا يعني أن المرحلة الواقعية هي وحدها التي حققت الجانب الهام من جماليات وأصول فن الرواية.

تمثل رواية محمود *السيد* (في سبيل الزواج) (1929) البداية الروائية الريفية، تلتها محاولات

---

(1) سليمان نبيل: الرواية الريفية في سوريا (1967-1977)، مجلة الأقلام، عدد9، السنة14، بغداد، 1979، ص:317 .

(2) محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، المرجع السابق، ص:20 .

أخرى كمحاولة *ذي النون أيوب* في (الدكتور إبراهيم) (1939) و*محمد حسن النمري* في (الفرات الأوسط) (1931) و*علي الشبيبي* في (رنة الكأس) (1936).

كل هذه الروايات تناولت جوانب شتى من حياة الريف، خاصة مسألة الصراع على الأرض وتصدع الوحدة القرابية العشائرية الفلاحية.[1] ومن الروايات التي مثلت فترة الخمسينات رواية (الثالوث) (1953) التي كتبها *يحيى عباس*، والرواية تحكي قصة *سليمان* الهارب من القرية بسبب الإقطاع وممارساته. يعمل *سليمان* فلاحا لدى أحد الإقطاعيين لساعات طويلة مقابل أجر زهيد. رأى *سليمان* بأم عينيه كيف يعامل هذا الإقطاعي عماله وخاصة صديقه *جابر* الذي أحرق بيته، وصلم أذنيه وشواها وأجبره على أكلها، مما دفع بـــ*سليمان* أمام هذه المشاهد المروعة إلى حمل أسرته باتجاه بغداد أي باتجاه المدينة.[2] في المدينة يضطر إلى العمل في أشق المهن رفقة ولده. أما ابنته فيجرفها تيار الغواية فيقتلها أخوها ويفر إلى الكويت.

بعد ذلك ظهرت روايات أخرى عن الريف ومشكلاته بترعة رومانسية حتى الثمانينات مثل رواية *جاسم الهاشمي* (أم أيشين) (1981) كمؤشر لهذه الفترة، وهذا يثبت أن الرواية العراقية لم تخرج عن الاتجاه الذي بدأه الرواة الأوائل، كما أن هذه الروايات أثبتت وفاءها للريف والطابع الرومانسي.

وعن الرواية المغاربية فإنها لم تحد عن الخط العام الذي رسم للرواية في الوطن العربي، وعن الثوابت الواضحة أي البدء بالرومانسية، والتأثر بالرواية العربية في مصر، خاصة رواية (زينب) لـــ*هيكل* على الرغم من تأخر ظهورها الذي يعود الى فترة الخمسينات من القرن العشرين، ولعل رواية *أحمد رضا* حوحو (غادة أم القرى) (1947) تؤكد هذا التوجه الرومانسي، ذلك أن الرواية تبدو متأثرة برواية هيكل، حيث تتعرض لقضية المرأة وحقها في التعلم والحب والحرية، كما أن تأثرها بـــ(غادة الكاميليا)، وبأسلوب *المنفلوطي* ليس من قبيل الصدفة. نفس الأمر ينطبق على الكاتب المغزبي *عبد المجيد بن جلون* الذي ألف روايته (الطفولة) (1957) و هي عبارة عن سير ذاتية وهو يقيم بمصر مما جعل التأثر بالطابع الرومانسي في الرواية المصرية يتأكد.[3]

ومن الروايات المغربية التي اتخذت من الكفاح الوطني ضد الاستعمار الوطني بالريف

([1])محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية ،المرجع السابق، ص:22.

([2]) المرجع نفسه، ص:23 .

([3]) محمد حسن عبد الله : الريف في الرواية العربية، المرجع السابق، ص:36-37-38-39 .

موضوعا لها رواية (بامو) (1974) للروائي *أحمد زياد* الذي حدد له الإطار المكاني قرية من قرى المغرب والإطار الزماني منتصف الحرب العالمية الثانية.

في هذه الرواية حشد الكاتب مجموعة من الأحداث التي تعرضت لها فرنسا أثناء تعرضها للغزو النازي، كما عرضت لأحداث محلية تخص الحركة الوطنية ونضالها، وكذا جهاد *محمد الحنصالي*.

يختار الكاتب في حديثه عن الكفاح الوطني زوجين يعيشان الفقر، ولكنهما رضيا به وأقنعا نفسيهما بعشية الشظف، والعوز. الزوج *باسو* يعمل حدّادا، يصلح للفلاحين بالقرية أدواتهم الزراعية من مناجل ومحاريث، يعود مساء إلى بيته، حيث زوجته *بامو،* يداعب أوتار الكمبرى ويجالس أصحابه فيقص عليهم كفاح والده ضد الاستعمار، وعن المعمرين الذين استولوا على الأراضي الزراعية و طردوا أصحابها. فقد كان أبوه ثريا صاحب أراض، والآن فقد كل شيء وأضحى فقيرا وقد وجد في شيخه سي *موسى* فقيه القرية مرجعا ثقافيا يضعه على خط العمل الوطني، فتزداد زوجته إعجابا به.

كان للأحداث التي شهدتها مناطق كثيرة في المغرب صدى واسعا لدى مناضلي قرية دويزعت ومنهم *باسو*، الذي قبضت عليه السلطات مع خلق كثير، وزج بهم في السجن. بامو رمز المغرب تعاني بعد سجن زوجها من أبناء جلدتها، ومن الدخلاء، كما عانى المغرب في تلك الفترة العصيبة، إلا أنها تظل صامدة، ولكن ليس لمدة طويلة، حيث تصاب بمرض فتموت. أما زوجها *باسو* فيهيم بوجهه بعد أن أصبح درويشا، لكن المغرب يحظى بالاستقلال.[1]

عالج الكاتب *أحمد زياد* في هذه الرواية معاناة الريف المغربي في ظل الاحتلال الفرنسي وما لاقاه المجتمع من حيف جراء استيلاء المعمرين على أخصب الأراضي وطرد أهلها إلى الأراضي القاحلة. إضافة إلى فرض الضرائب المتنوعة، و لم يتوقف عند هذا الحد بل عمل على إفساد المجتمع وذلك بنشر الرذيلة، وتشجيع تعاطي الخور، وفتح بيوت الدعارة وما إلى ذلك. كما سعى الاستعمار إل تقسيم البلاد إلى مناطق، وجعل بعضها مناطق أمنية يستعصي الدخول إليها. ومما زاد من معاناة أهل الريف تعرض محاصيلهم الزراعية للجفاف والجراد الزاحف الذي يأتي على الأخضر واليابس وهو في ذلك يتساوى مع المعمرين الذين زحفوا على الأراضي واغتصبوها بقوة الإرهاب تارة، وبسياسة التزوير تارة أخرى.

([1]) المرجع نفسه، ص:36 .

من الروايات التونسية التي اخترناها رواية (التوت المر) لـ*محمد لعروسي المطوي*(1972).
تقع أحداث الرواية في إحدى قرى الجنوب التونسي، حيث يلجأ الشيخ *مفتاح* إليها هاربا من بطش الاستعمار الإيطالي في ليبيا مع ابنته *مبروكة* التي تحمل هموم أبيها وأختها *عائشة* الكسيحة، ولكنها باهرة الوجه، رائعة الشعر، عميقة النظرات فيقع في حبها *عبد الله* بعد أن رآها تحت التوت تمشط شعرها، فيقرر الزواج بها.

في هذه القرية ينتشر تعاطي "التكروري" أي الحشيش بتشجيع من السلطة الاستعمارية فيحاول *عبد الله* رفقة بعض شباب القرية محاربة الظاهرة، حيث يقدم أحد هؤلاء الشباب على حرق دكان والده الذي كان يبيع هذه السموم. وفي خضم هذه الأحداث يحاول الكاتب عرض بعض العادات والتقاليد المنتشرة في الريف التونسي من باب الدعوة إلى المحافظة على هذه التقاليد والعادات، وبالتالي إسباغ نكهة الواقعية على الرواية.[1]

مما تقدم يمكن القول أن بدايات الرومانسية في الرواية العربية ظهرت في قطرين هما مصر و العراق، ثم امتدت إلى بقية الأقطار العربية الأخرى، حيث اتجهت إلى الريف، واهتمت به شعرا ونثرا. وليست رواية (زينب)[2] التي عدت أولى الروايات العربية، واعتبرت ثورة فكرية وأدبية إلا دليلا على ذلك، حيث اتخذت الريف موضوعا لها، وطرحته من خلال أسلوبين؛ أحدهما وصفي سكوني أظهره كإطار، فبدا جامدا معيقا لسير الأحداث القصصية، والثاني ديناميكي حول الريف إلى مكان حيوي، فظهر فاعلا دافعا للأحداث.

وعلى الرغم مما حوته من عيوب، فإن رواية (زينب) استطاعت أن تقدم صورة لبعض العلاقات الإنسانية في إطار ريفي تحكمه تقاليد اجتماعية من جهة، وظروف مادية قاسية من جهة أخرى، حق لها أن تعد الشارة الأولى لانطلاق عدد من الروايات العربية الرومانسية التي اتجهت نحو الريف، وأقبلت عليه.[3]

والملاحظ على هؤلاء الروائيين، أنهم يبدؤون تجاربهم الروائية بأعمال هي من صميم الرومانسية في وسط تيار واقعي، أو يقدمون للقراء أعمالا هي بين الرومانسية والواقعية بمعنى أنهم

---

(1) محمد حسن عبد الله : الريف في الرواية العربية، المرجع السابق، ص:51 .

(2) يمنى العيد: فن الرواية العربية بين خصوصية التعبير، وتميز الخطاب، ط1، دار الآداب، بيروت، 1998، ص:68.

(3) إنجيل بطرس سمعان: دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ت)، ص:76.

يمزجون بين التيارين، بما اصطلح عليه الواقعية الرومانسية،* حيث "الجمع بين الذاتية والموضوعية بين قضايا الفرد والجماعة، بين اليأس والعمل، بين الخاص والعام، بين عالم القدرة والمصادفة والواقع المبرر، بين القضايا العاطفية المقصودة لذاتها والمستخدمة في إطار عام".[1]

* يمثل الصنف الأول "نجيب محفوظ" الذي بدأ رحلته بثلاث روايات رومانسية خالصة استمد موضوعها من التاريخ المصري القديم، ثم كتب روايتين هما بين الرومانسية والواقعية: (القاهرة الجديدة) و(خان الخليلي)، ثم واصل مسيرته مع الواقعية برواية (زقاق المدق). أما الصنف الثاني، فيمثله "عبد الرحمان منيف" الذي بعد عدد من رواياته التجريبية، كتب (قصة حب مجوسية) وهي لولا بعده الجنسي الصريح في بعض السلوكيات، غارقة في الرومانسية.

([1]) محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، المرجع السابق، ص:48.

موجة الواقعية في الرواية العربية:

ظهرت الواقعية في الأدب العربي بعد سلسلة التغيرات الثقافية والاجتماعية التي حدثت في المجتمع العربي، حيث دعا الكتاب والنقاد إلى تبني "مذهب الحقائق" وهي الترجمة المبكرة للواقعية (Realisme) والتي قرأوا نماذج لها عند *"بلزاك"* و*"زولا"* و *"ديكنز"*. وإذا كانت الرومانسية قد وجدت في الريف موضوعها المناسب لتصف الطبيعة، وتتعاطف معها وتعارض الحياة المادية في المدينة، فإن الواقعية وجدت الريف ما يغريها بالتوجه إليه، فهو الأداة الأولى والأهم في البلاد التي تعتمد على الزراعة، وأهله مسخرون، مستلبون فمظالم الإقطاع تتجسد في أهله أقوى تجسدا والريف ضحية المدينة يطعمها مما يحرم منه نفسه، ثم لا يلقى من أبناء المدينة في الأعم الأغلب إلا السخرية والانتقاص، والهوان.

ولا يزال الريف يمثل عند الواقعيين البساطة والفطرة، ولكنها البساطة التي يستغلها الإقطاع في القرية، والحاكم في المدينة، والموظف الفاسد في كل موقع، وهي أيضا الفطرة التي تستسلم لعيوبها، بل تتعصب لها مما يجعل من عمليات التحضير والتطوير محاولات عديمة الجدوى أو محدودة القيمة، وكأن الوسط الاجتماعي-كما يرى الواقعيون- أقوى من كل الأفكار الإصلاحية والنيات الحسنة.

ليس مصادفة أن تنتشر الواقعية في كتابات الروائيين الذين ولدوا في الريف، وعاشوا حياته عن كثب، وليس مصادفة أن تنتشر الواقعية إلا بعد تلك التغيرات السياسية والاجتماعية ترى في إنصاف الريف هدفا لها.[1]

لقد كانت إرهاصات الرومانسية شحيحة ولا تصدر عن نضج فني، عكس الروايات التي ظهرت لدى الكتاب الواقعيين الذين كانوا ثوريين، مؤمنين بالمستقبل، لذا جاءت رواياتهم معبرة بصدق عن اهتمام واسع بالريف.

يعلن المحامي الاشتراكي *عبد الرحمان الشرقاوي* من خلال روايته (الأرض) (1950) بداية انبثاق الرواية الواقعية العربية لتطوي صفحة الرومانسية السابقة، حيث يقوم الكاتب بنقد صورة القرية، لتبدأ حقبة جديدة من التمثيل الجمالي للحياة، حيث يعتمد الكاتب على تقنيات الانعكاس في رصد مواقف الفلاحين المحتدمة في صراعهم مع ممثلي الإقطاع والسلطة عبر لحظات درامية مشحونة، فاستطاع أن يشكل نماذج بشرية تنحفر في ذواكر القراء طيلة أعمارهم، مثل *عبد*

([1])محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، المرجع السابق، ص:52.

الهادي البطل و*وصيفه* الريانة و*خضرة* اللعوب و*محمد أفندي* المتألق، واستطاع أن يستشرف طرفا من منظور المستقبل في انتصار العدل بالإصلاح الزراعي ونجاح الفلاح، -بالرغم من الهيمنة الإقطاعية أيام دكتاتورية *صدقي باشا* رئيس الوزراء في الثلاثينات- في التماهي مع الأرض والشرف والعرض.

يقول الراوي الصبي في المطلع:

"كنت وأنا أجلس على الساقية استرجع ما قرأت في الصيف...كنت استرجع دائما كتاب (الأيام) و(إبراهيم الكاتب) و(زنيب) وكنت أرى أطفالا عديدين أكل الذباب عيونهم كالقرية التي عاش فيها صاحب (الأيام)، وتمنيت لو أن قريتي كانت هي الأخرى بلا متاعب كالقرية التي عاشت فيها *زينب* والفلاحون فيها لا يتشاجرون على الماء والحكومة لاتحرمهم من الري، ولا تحاول أن تترع منهم الأرض، أو ترسل إليهم رجالا بملابس صفراء يضربونهم بالكربيج وكانت النساء في قريتي يحملن الجرار كنساء القرية التي عاشت فيها *زينب*، وكانت لهن أيضا نهود، ومن بينهن *وصيفة* ضاحكة ريانة منعمة بيضاء ممتعة تثير الخيال أكثر كانت *زينب* في الكتاب الذي قرأته، و لم أجد فيه مأساة قريتي".[1]

وفي فلسطين شهدت الساحة الأدبية بين عامي (1912) و(1999) ظهور العديد من الروايات تصل إلى نحو خمس مائة رواية، فقد ظهرت أول رواية فلسطينية منشورة في مجلة "النفائس" عنوانها (الضحية) باسم مستعار"ي"[2] مما يؤكد الدور الذي لعبته الصحافة في الترويج لتلك الحركية الأدبية الناشئة، كما كان لها دور محوري في توثيق الروايات وحفظهـــــــا من الضياع.

وكان *خليل بيدس* رائدا في ترجمة الروايات إذ نشر أولى رواياته المترجمة عام (1898)، كما يعد الرائد الأول في تأليف رواية (الوارث) (1919) المتأثرة بترجماته.[3]

بعد النشأة راحت الرواية الفلسطينية، تخطو خطوات بطيئة نحو التطور، فكان من الطبيعي أن يكون النتاج في الخمسين سنة الأولى شحيحا كما ونوعا، إذ اتصفت روايات هذه الفترة بكونها أقرب إلى التعليم منها إلى الفن الروائي، فغابت بالتالي الرواية الفلسطينية المتميزة فنيا

([1]) عبد الرحمان الشرقاوي: الأرض، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط3، 1968 ص:313-315.

([2]) إبراهيم السعافين: نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين حتى عام 1948، دار الفرابي، عمان، 1985، ص:5-85 .

([3]) أحمد عمر شاهين: خليل بيدس (1874-1949)، الدار الوطنية، نابلس، ط1، 1992 .

باستثناء رواية (مذكرات دجاجة) (1943) لـــ*إسحق موسى الحسيني*، التي مثلت البداية الناضجة نسبيا في المضمون والشكل. وأغلب الظن أنه لم تظهر الرواية الفنية إلا في رواية *جبرا إبراهيم جبرا* (صراخ في ليل طويل) التي كتبها عام (1946) ونشرها عام (1955)، فكانت فاتحة لتاريخ الرواية الجديدة في فلسطين.[1]

مثلت فترة الستينات من القرن العشرين بداية الرواية العربية الجديدة التي "تتميز بحساسية مغايرة للحساسية الرومانسية والواقعية المثالية التي طبعت أعمال جيل الرواد والمؤسسين".[2] ويعد *غسان كنفاني* في هذه الفترة، الروائي الفلسطيني الأول الذي أسس الواقعية الفنية في الرواية الفلسطينية عن طريق التفاعل مع أحداث النكبة. كانت روايته (رجال في الشمس) (1963) بمثابة الأرضية التي مهدت الطريق لرواية المقاومة الفلسطينية وهو الأمر الذي لم يفعله *جبرا إبراهيم جبرا* في روايته (صراخ في ليل طويل)، لاتجاهه إلى بناء الرؤى الثقافية الرومانسية المتأثرة بالغرب.

والمتفحص لخريطة الرواية الفلسطينية يجدها انشغلت إلى حد كبير بقضية الأرض والتشبث بها، وتصوير عمق المأساة التي فصلت الإنسان الفلسطيني، وأبعدته عن جذوره فكان التأريخ للقضية الفلسطينية هو الجمالية التي نهلت من آنية "خصوصية التجربة الفلسطينية، من النكبة الفلسطينية والواقع الفلسطيني، من التشرد في المخيمات ومن الفقدان المؤقت للأرض...من الفقر والجوع والألم".[3]

وبذلك تعد هزيمة حزيران الميلاد الأسطوري للرواية الفلسطينية، خاصة أن هذه الهزيمة أعطت الرواية العربية شكلا جديدا، حطم نظرية الفن للفن، واستلهم تقنية التداعي و"المونولوج" والأسطورة والتأريخ في البناء الفني، وكل هذا بسبب الفجيعة التي"جاءت لتعمد بالدم ميلاد المجتمع- البطل الإشكالي، أي لتعمد زمن الرواية العربية، لا كملحمة تستوعب زمن الصعود البرجوازي، كما في الغرب بل كصيغة مفتوحة على الأشكال في الحياة والتخييل".[4]

ومن الروائيين الفلسطينيين الذين أسسوا للواقعية الفنية، *غسان كنفاني* الذي اتخذ من القضية الوطنية محورا أساسيا، يطرحه من خلال التطور التاريخي لعلاقة الفلسطيني بأرضه، فتظهر رواياته حافلة بتطور الشخصية الفلسطينية من مستوى الهروب من الوطن إلى البحث عن الحلول

---

(1) ينظر عبد الرحمان ياغي: حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة حتى النكبة، المكتب التجاري، بيروت 1968، ص:491 .

(2) عبد المنعم تليمة: الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع، مركز دراسات الوحدة، بيروت، 1987، ص:200 .

(3) رشاد أبو شاور: القصة الفلسطينية، المعرفة، عدد 159، وزارة الثقافة السورية، 1975، ص:137 .

(4) محمد برادة: رواية عربية جديدة، فصول، مجلد 28، عدد 2-3، مارس، 1980، ص:3 .

الفردية، وانتهاء بحمل السلاح ومقاومة المستعمر.

كتب *كنفاني* (1936-1972) خمس روايات: (رجال في الشمس) (1963) (ما تبقى لكم) (1966) (أم سعد) (1969) (عائد إلى حيفا) (1969) (الشيء الآخر) (1966) بالإضافة إلى روايات لم تكتمل وهي: (العاشق) (الأعمى والأطرش) و(برقوق نيسان).[1]

اخترنا من بين هذه الروايات روايتين هما (رجال في الشمس) و(أم سعد) وهاتان الروايتان تبدو فيهما سيادة الواقعية التي هي من خصوصية الرواية الفلسطينية عموما، وروايات *كنفاني* خصوصا.

تطرح الرواية (رجال تحت الشمس) معاناة الفلسطيني بعد عشر سنوات من نكبة (1948) فالرواية كما يتضح من عنوانها تطرح إشكالية حركية الرجال الضحايا رمزا وواقعا للقيادات العربية والفلسطينية التقليدية في سياق مصائر تراجيدية فردية ناتجة عن ضياع الوطن، وضياع الذات الفقيرة وعيا ومعيشة، ليتشكل المصير التراجيدي للرجال المشردين بحثا عن لقمة طعامهم في شتات الصحراء العربية، وعن حلول فردية لمشكلاتهم المعيشية، مما يجعل من بنية الرواية محاولة للكشف عن ضياع الشعب الفلسطيني ضياعا مضاعفا، فهو قد أضاع أرضه ثم أضاع نفسه والحل هو البحث عن الحل الجمعي الذي يعني التوجه الثوري إلى حمل السلاح لاسترداد الوطن.

رواية (أم سعد)[2] هي رواية المرأة الكادحة في مخيم اللاجئين، وهي تقتصر على بلورة شخصية نسوية وحيدة رئيسية هي شخصية *أم سعد* التي تتجلى صورتيها: الأم الإنسان والأم الرمز الشامل لطبقة المخيم في المنفى، وكل الأمهات المشابهات، فهي كل أم فلسطينية رفضت أسمال البؤس، واختارت طوعا وقناعة طريق المقاومة متوحدة مع الأرض ورجالها، تحمل همومها وآلامها وتسهم في حلها، وأيضا هي رمز للأرض الفلسطينية والثقافة الفلسطينية الجماهيرية المكابدة لشظف العيش، والمتأملة بالكفاح والتحدي. فهي في مدخل الرواية امرأة حقيقية، وفي الوقت نفسه ليست امرأة واحدة وإنما هي صوت[3] تلك الطبقة الفلسطينية التي دفعت غاليا الهزيمة، وهي أيضا المرأة المسحوقة والشعب المسحوق، والطبقة الفلسطينية المسحوقة في المخيم[4] وبالتالي فهي

---

(1) سليمان الشيخ: ما لم يعرف من أدب غسان كنفاني، المؤسسة العربية الدولية للنشر، عمان، 2000، ص:340 .

(2) هي أم حسين الحقيقية، كما تقول آني كنفاني: انظر إبراهيم السعافين، تحولات السرد، دار الشروق، ط1، عمان، 1984، ص:271 .

(3) غسان كنفاني: الآثار الكاملة، المجلد الأول: الروايات: أم سعد، مؤسسة الأبحاث العربية ومؤسسة عسان كنفاني الثقافية، ط3، بيروت، ص:241-242 .

(4) محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، المرجع السابق، ص:23 .

الرمز الشامل للكفاح غير اليائس، والثقافة الوطنية المتأصلة في التحمل والصبر. وكأنها واقع أسطوري، يتجاوز الفرد لتغدو صوتا جماعيا حواريا يحمل في ثناياه تعددية صدى الصوت الجماعي الفلسطيني الخارج من المخيم أولا وأخيرا.

وإذا كانت الواقعية في أوروبا تؤثر الحياة المدنية كما يبرز ذلك في أعمال روادها "*بلزاك*" في فرنسا، و"ديكنز" في أنجلترا، فإن أعمال روائيينا العرب اتخذت من الريف بيئة لها، ويمكن إرجاع ذلك إلى عدة أمور – ألمحنا لبعضها فيما سبق– وهي[1]:

أولا: طبيعة البنية الاجتماعية العربية التي يشكل فيها الفلاح النسبة العظمى، والتي تفرض على الأديب أن يتوجه لهذه الفئة فيخاطبها، ويعرض مشاكلها وحياتها وتطور أفرادها.

ثانيا: انتماء عدد كبير من الأدباء إلى الريف، مما يدفعهم –دوما– للحديث عنه، باعتباره مكان نشأتهم الذي يعلمون الأكثر عن حقائقه وقضاياه ومشاكله.

ثالثا: الريف هو المكان الأنسب للكشف عن علل المجتمع وقضاياه، فعلاقات أهله البسيطة وحياتهم الخالية من التعقيد، تسهل تتبع المشكلات الطارئة على حياتهم، والقضايا المعكرة لمزاجهم والحائلة دون سعادتهم وهنائهم، كما تسهل فضح المستغل، ومعرفة مدى ظلمه وإيذائه للضعيف المستغل.

رواية الريف منتوج ثقافي، تاريخي، يرصد واقع الريف، ويستمد مواضيعه من نسيج المجتمع الريفي. وإذا كانت هذه الرواية في السابق قد عالجت قضايا مصيرية كبرى للأمة كمواضيع الاحتلال والتحولات التي شهدها الريف بعد الاستقلال، فإن السؤال الذي يبادر إلى الذهن في الوقت الراهن هو مدى قدرة رواية الريف على فرض نفسها في ظل الاهتمام الكبير الذي يوليه القارئ والإعلامي لرواية المدينة؟ أي عن ديناميكيتها واستمرارها، أو ثباتها؟ وهل ما زال هناك روائيون يتناولون حياة الريف، هذا العالم المنسي، بعد أن ركن معظمهم إلى عوالمهم الداخلية.

([1]) ماجد علاء الدين: الواقعية في الأدبين السوفياتي والعربي، (د.ن)، دمشق، 1984، ص:266.

ج- الريف في الرواية الجزائرية

تمهيـــــد:

شغلت فكرة الصراع من أجل الوجود منذ القدم الفكر الإنساني من (جلجامش) إلى (سيزيف) إلى (العجوز والبحر) إنها الرؤية التي تدفع الإنسان إلى المقاومة والثورة، وعدم الاستسلام للواقع "هي الحاجة إلى ممارسة الوجود، ممارسة تتضمن تقدما إلى الأمام بأعظم مجازفة ممكنة"[1] على رأي *"كونديرا"* ، فقد دفعت فكرة الصراع هذه الشعوب إلى تجريب هويتها من خلال معادل موضوعي تحرر فيه طاقاتها الكامنة التي تتطلع إلى تحقيق وجودها.

"والرواية كغيرها من الفنون هي محاولة الإنسان، إذ ترمي فوضى الحياة والتجارب أن يفرض عليها نظاما يفهمه ويدرك منه مغزى لعيشه، وفكره قد يوجهه في حريته إذا كان حرا، أو يثيره على عبوديته إذا كان عبدا". [2]

ويرى *"كونديرا"* أن "الرواية لا تفحص الواقع، بل الوجود، والوجود ليس ما حصل، الوجود هو عالم الإمكانات الإنسانية، كل ما يمكن أن يصيره، كل ما هو قادر عليه، يرسم الروائيون خريطة الوجود باكتشاف هذه الإمكانية أو تلك، لكن لحظة أن توجد يعني (أن تكون في العالم)". [3]

إن التأكيد على الدور الذي يلعبه الأدب في تغيير العالم، يعني أن الأمر بعيد من أن يكون مبالغا فيه، وهذا ما يؤكده أيضا *"بريخت"* في قوله: "نحتاج إلى مسرح لا يقتصر على مجرد إتاحة المشاعر، والمعارف، والدوافع التي شرح بها في مجال العلاقات الإنسانية التي تجري بها الأحداث ولكننا نحتاج إلى مسرح يستغل الأفكار وينتجها حتى تلعب هي نفسها في تغيير العالم". [4]

ولتأكيد قول *"برتخت"* يمكن استقراء تاريخ فرنسا في القرن الثامن عشر، حيث كان أدباؤها من أمثال *"فولتير"* و*"روسو"* في طليعة الذين أشعلو فتيل ثورة (1789)[5]، كما أن سقوط سجن "لابستيل" ظل مقترنا بأول عرض لـــ(زواج فيغارو) لمؤلفه *"بومارشيه"* وهي المسرحية التي عرت أسلوب حياة الاستقراطية، وأذكت مشاعر الجماهير ضدها.

إذن يمكن القول أن أي شعب يريد أن يؤكد على هويته، يتخذ من الكتابة وسيلة لإعلان

---

(1) جوزيف كونديرا: قلب الظلام، ترجمة سمير بارد، ط1، بيروت، 1998، ص:125.

(2) جبرا إبراهيم جبرا: الرواية والإنسانية، الأديب، م25، سنة 13، ج1، جانفي 1954، ص:31 .

(3) جوزيف كونديرا: فن الرواية، ترجمة أمل منصور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص:48 .

(4) برتولت بريخت: نهاية اللعبة ومسرح العبث، نقلا عن محمد غنيمي هلال في النقد المسرحي، دار النهضة، مصر، 1955، ص:164 .

(5) علي مقلد: التفاعل بين الأدب والتاريخ، الأديب، م26، ج1، سنة13، أكتوبر1954، ص:7 .

سرديته الخاصة في مواجهة سرديات أخرى، تتخذ من الاقتصاد والترسانة العسكرية دعائم تستمد منها قوتها.

لا يمكن بأي حال من الأحوال التعرض للرواية الجزائرية دون الإحاطة بالجوانب السياسية والاجتماعية التي كان لها دور في ظهورها.

عرفت الجزائر عقب الاحتلال نشاطا سياسيا، بدأ مع *حمدان خوجة* الذي حاول ما يمكن أن يعد أول حزب وطني عرف بلجنة المغاربة[1] وكان ذلك نتيجة تنامي الشعور العربي.

استطاعت الحركات التحررية نشر أصدائه في أوساط الجزائريين إبان احتضار الدولة العثمانية، كما كان للحرب العالمية الأولى التي أجبر فيها الجزائريون على القتال تحت الراية الفرنسية وهجرة الجزائريين إلى فرنسا للعمل دور في ذلك، حيث اطلعوا على حياة الفرنسيين وأفكار الحرية، ومبادئ تقرير المصير، أيضا مكنهم انخراطهم في الأحزاب اليسارية من التأثر بالمبادئ الشيوعية والتي كانت تحمل بذور الثورة. لقد أدى هذا الإحساس المتنامي بالذات والهوية أن انبثقت عنه تنظيمات وأحزاب اتخذت تيارات ثلاثة:

التيار الأول: كان أصحابه يطالبون بضرورة المساواة بين الجزائريين والأقلية الفرنسية ويمثل هذا التيار *الأمير خالد* حفيد *الأمير عبد القادر* إبان الحرب العالمية الأولى، ثم تطورت مطالبه من المساواة إلى التجنيس والإندماج، وكان *فرحات عباس وابن جلون* من نادى بذلك، غير أن تلك المطالب رفضت من الطرفين الجزائري والفرنسي. وفي سنة (1944) انبثق عن هذا التيار حزب "أصدقاء البيان والحرية" الذي قاده *فرحات عباس* والذي ضم بعد الحرب العالمية الثانية أعضاء من كافة الاتجاهات الفكرية، حيث راح يطالب بجمهورية جزائرية مرتبطة بفرنسا في اتحاد فدرالي.

التيار الثاني: حمل على عاتقه مسؤولية المطالبة بالاستقلال ممثلا في نجم شمال افريقيا الذي ظهر بعد الحرب العالمية الأولى برعاية *مصالي الحاج* في بلاد الغربة مشكلا من الأغلبية العامة بالمهجر، ثم انتقل إلى الجزائر باسم حزب الشعب الجزائري وكان ذلك في الثلاثينات، ثم باسم حركة انتصار الحريات الديمووقراطية بعد الحرب العالمية الثانية وضمت تشكيلته بعضا ممن عملوا على تفجير الثورة المسلحة.[2]

التيار الثالث: وهو تيار إصلاحي اجتماعي، تمثل في جمعية العلماء المسلمين التي تأسست في

([1]) أبو القاسم سعد الله: الحركة الوطنية (1900-1930)، دار الآداب، بيروت، 1969، ص:35 .

([2]) يحيى بوعزيز: الجزائر في القرن التاسع عشر والعشرين، دار البعث للطباعة والنشر قسنطينة، 1980، ص: 286-287 .

الثلاثينات، ولعبت دورا بارزا في إعلاء المفهوم الوطني الجزائري وتأكيد عروبة الجزائري وعدت هذه الحركة الأب للاستقلال الجزائري.[1]

وبعد خروج فرنسا من الحرب العالمية الثانية منتشية بالنصر على النازية وحلفائفها، شجع ذلك الجزائريين على مطالبتها بالوفاء بالوعد الذي قطعته حين كانت مدافع النازية تدك باريس وضواحيها، حيث خرج الآلاف في مظهرات عارمة عمت المدن الجزائرية حاملين العلم الجزائري ولافتات تنادي الجزائر حرة، ورافضة دعوة *"ديغول"* لسياسة الإدماج والتجنس. وكانت النتيجة استشهاد أكثر من خمسة وأربعين ألفا في مدن سطيف وقالمة وخراطة بالخصوص، واعتقال آلاف المواطنين مما جعل الحركة تجبر على إعادة النظر في أسلوب تعاملها مع السلطات الفرنسية.[2]

لقد تركت أحداث الثامن ماي (1945) أو الثلاثاء الأسود أثرا بليغا في نفوس الجزائريين، حيث كانت ردود الفعل عنيفة، فقد التفت الأحزاب الفاعلة على اختلاف مشاربها حول الشعب تندد بهذه المجازر، وتبحث السبل الكفيلة لحماية المواطنين العزل من القمع المسلط عليهم، بل ظلت تبحث الوسائل المتاحة وخاصة حزب الشعب الجزائري لإشعال فتيل الثورة ليلة الرابع والعشرين ماي (1945).[3]

إلا أن الظروف آنذاك أجلت الحسم في مسألة الثورة المباركة إلى سنة (1954) حيث أيقنت القوى السياسية الفاعلة في تلك الفترة، ألا مناص من اللجوء إلى القوة وتجميد كل النشاطات السلمية مع المستعمر. ففي 23 مارس تم إنشاء اللجنة الثورية للوحدة والعمل لتحضير الثورة. ومن 22 إلى 24 أكتوبر من نفس السنة، حددت اللجنة يوم الفاتح من نوفمبر (1954) انطلاق الكفاح المسلح فكانت الساعة صفر من يوم الإثنين موعد انطلاق الرصاصة الأولى في مناطق من الوطن لاسيما الأوراس واستمرت هذه الثورة المباركة سبع سنوات، كانت نتيجتها تحرير البلاد من المستعمر الفرنسي في الخامس من جويلية سنة (1962).[4]

لقد انعكست الأحداث التي مرت بها الجزائر منذ أن وطأت أقدام الاستعمار الفرنسي أرضها الطاهرة في الأعمال الأدبية شعرا ونثرا، وبما أننا بصدد الحديث عن الرواية، فإنه يمكن التمييز بين فترتين في "كرونولوجيا" الرواية الجزائرية؛ فترة ما قبل الاستقلال، وفترة مابعده.

([1]) عايدة باميه: تطور الأدب القصصي، (1925-1967)، ترجمة محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص: 20.

([2]) المرجع نفسه، ص: 26-29.

([3]) محمد العربي الزبيري: تاريخ الجزائر المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص:72.

([4]) عبد الحميد مهري: كيف تحررت الجزائر، الثقافة، بمناسبة الذكرى 25 لثورة نوفمبر، وزارة الثقافة والإعلام، 1979، ص:58-59.

أ- مرحلة ما قبل الاستقلال: لعل أول عمل روائي هو (حكاية العشاق في الحب والاشتياق) لـ*محمد بن إبراهيم* (الأمير مصطفى) والذي يعود تاريخه إلى سنة(1849)، وقد أرجع الأستاذ عمر *بن قينة* إهمال عنصر الحبكة الفنية فيها، وضعف مستواها اللغوي، إلى الظروف التي مرت بها الجزائر، ولولاها لجاءت رواية فنية جيدة، كما عدها أول عمل روائي عربي، حيث سبق رواية (زينب) لـ*هيكل* والتي نؤرخ لها بميلاد الرواية العربية الحديثة بستين سنة أي سنة (1914).[1]

وتعتبر الفترة الممتدة من عام (1945) إلى (1962) من أخصب الفترات ليس لأنها شهدت تنامي الحس الوطني الذي انبثقت عنه ثورة التحرير المباركة، وإنما لاكتمال فن القصة والرواية في الجزائر، عكس ما ذهب إليه الباحث المتخصص في الأدب الجزائري *"جون ديجو"(Jean Dejeux)* الذي أرخ لظهور الرواية الجزائرية بعد الاستقلال أي سنة (1967)، وتحديدا مع ظهور رواية (صوت الغرام) لـ*محمد منيع*[2] ذلك أن هناك أعمالا روائية ظهرت قبل هذا التاريخ بدءا من (غادة أم القرى) لـ*أحمد رضا* حوحو والتي ظهرت سنة (1947) و(الطالب المنكوب) لـ*عبد المجيد الشافعي* (1951) و(الحريق) لـ*نور الدين بوجدرة* (1957). وهي أعمال أقل ما يقال عنها أنها حاولت كما قال*"ديجو"* "أن تشفي المجتمع من جروحه".[3]

لقد حملت تلك التجارب الروائية مضامين اجتماعية شتى، فرواية (غادة أم القرى) تناول صاحبها جانبا اجتماعيا لمح فيه إلى الممارسات التي تعاني منها المرأة، وكذا ضروب الجهل و التخلف.[4] و قد كان مستوى هذه الرواية متدنيا فنيا. وأما رواية (الطالب المنكوب) فقد تناول فيها الكاتب قضية اجتماعية عاطفية، تحكي قصة طالب جزائري عاش في تونس، أحب فتاة فرنسية. يصفها *عبد الله الركيبي* بأنها "رواية رومانسية في أسلوبها وموضوعها، كما أنها ساذجة في طريقة تعبيرها".[5]

رواية (الحريق) لـ*نور الدين بوجدرة*، تحكي قصة *زهور* و*علاوة* اللذين يجتمعان على علاقة سامية ، فيلتحقان بصفوف جيش التحرير، حيث ترعرع حبهما تحت ظلال البنادق وتنتهي

([1]) عمر بن قينة: الريف والثورةفي الرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988، ص:12-13.

([2]) JEAN DEJEUX: *La Littérature Algerienne Contemporaine*, Que sais-je? Paris, 1975, p:108

([3]) *Ibid*, p:116

([4]) محمد البصير: الموقف الثوري، (1970-1982)، رسالة ماجستير، الجزائر،1986، ص:33-34.

([5]) ينظر المرجع نفسه، ص:34.

أحداث الرواية باستشهادهما.[1]

ومهما يكن أمر الجدل في تحديد البدايات الأولى للرواية الجزائرية العربية الحديثة، فإن السؤال الذي يؤسس على هذه التواريخ، هو لماذا تأخر ظهور الرواية العربية بعد الاستقلال إلى سنة (1967)؟.

يرد الدكتور *الركيبي* هذا التأخر إلى الفن الروائي في حد ذاته، ذلك أنه فن صعب يتطلب من ممارسه الصبر وطول التأمل، يضاف إلى هذا انعدام النماذج الروائية الجزائرية العربية التي يمكن تقليدها والنسج على منوالها.[2]

ويرى *محمد البصير* الذي لم يقتنع بهذه الأسباب التي قدمها *الركيبي*، ويراها غير كافية لتبرير ذلك التأخر، ويحصره في الكسل العقلي الذي ظل يسيطر على الكتاب.

وإذا كنا نخالف الأستاذ *البصير* فيما ذهب إليه، حين رد هذا التأخر إلى الكسل، فإننا نضيف إلى ما ذهب إليه *الركيبي* أسبابا أخرى موضوعية تتمثل في الظروف السياسية والاجتماعية التي عايشها الشعب الجزائري إبان فترة الاحتلال، وسياسة التجهيل التي فرضها عليه وهي السياسة التي لازمت فترة الاحتلال والتي تولدت عنها صعوبات في ممارسة الكتابة خاصة بالعربية، يضاف إلى كل هذا صعوبة النشر والطباعة.كل ذلك ساهم بشكل مباشر في الركود الذي عرفته الممارسة الروائية حتى سنة (1967)[3] تاريخ ظهور رواية (صوت الغرام) على يد *محمد منيع* وهي رواية رومانسية تروي قصة شابين من الريف فشلا في إقامة علاقة حب بينهما بسبب تقاليد المجتمع الريفي المعروف بمحافظته، حيث يحرم مثل هذه العلاقات بين الجنسين، حتى وإن كانت بريئة.

وعلى الرغم من طابعها الاجتماعي، فإن *محمد البصير* يصفها بأنها رواية سطحية ساذجة في أفكارها وأسلوبها ضعيف لا يختلف عن أسلوب *الشافعي* في روايته (الطالب المنكوب)[4].

ورغم الضعف في تناول القضايا الاجتماعية (خاصة منها قضية المرأة) والذي ستغطيه رواية السبعينات، فإن تدني مستواها الفني يعود أساسا كما أشار *الركيبي* إلى غياب نماذج روائية سابقة عكس الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية التي استفادت من الرواية "الكولونيالية"، ولو من حيث الصيغ الشكلية.

---

(1) واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص:372-373.

(2) عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث (1830-1974)، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1967، ص:179.

(3) عايدة بامية: تطور الأدب القصصي الجزائري، المرجع السابق، ص:61 .

(4) محمد البصير: الموقف الثوري، المرجع السابق، ص:35.

ب- مرحلة ما بعد الاستقلال: بعد أن استرجعت الجزائر سيادتها ودخلت في جو من التغيرات القاعدية، حيث مكنت العشر السنوات الأولى التي أعقبت الاستقلال الروائيين الجزائريين من الانفتاح الحر على العربية المعاصرة، وجعلتهم يلجؤون إلى الكتابة الروائية للتعبير عن تضاريس الواقع بكل تفاصيله وتعقيداته، سواء أكان ذلك بالعودة إلى مرحلة الثورة (الارتداد إلى فترة الحرب) أم بالغوص في الحياة المعيشية الجديدة، التي تظهر ملامحها في التغييرات التي طرأت على الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية.

وهكذا اعتبرت فترة السبعينات المرحلة الفعلية التي شهدت القفزة الحقيقية للنهوض بالفن الروائي في الجزائر، حيث ظهرت تباعا أعمال روائية مثل (ما لا تذروه الرياح) لـ*عرعار محمد*، (ريح الجنوب) لـ*عبد الحميد بن هدوقة*، (اللاز) لـ*الطاهر وطار* بالإضافة إلى أعمال روائية أخرى.

أغلب هذه الروايات التي ظهرت في هذه الفترة حاولت أن تعالج مرحلة الثورة التحريرية، أو الآثار النفسية والاجتماعية المترتبة عنها. هذا الارتداد إلى تلك الفترة يفسره *السعيد علوش* بقوله:"إن ما يدفع الروائي إلى البحث داخل الماضي لهو تعرفه فيه على نفسه، إنه يقوم بفرز ما يمكن أن يفهم، وما يمكن أن ينسى للحصول على تمثيل الوضوح داخل الحاضر... وهدفه التاريخي بهذا هو إعطاء هوية للذي يحيا بواسطته، هروبا من النسيان الذي رسمه الآخر (المستعمر) على جسده". [1]

فرواية (اللاز) لـ*الطاهر وطار* اهتمت بالثورة وأحداثها، وإن كانت الثورة في آخر الأمر إنما هي إطار زماني واجتماعي يعالج الكاتب من خلاله موقفا "أيديولوجيا". يقول *محمد مصايف*: "هذه هي رواية (اللاز) في محتواها العام، وفي اتجاهها الأيديولوجي السياسي في الأدب الجزائري الحديث". [2]

وتعد الرواية العمل الأول الذي مهد لظهور الرواية الوطنية المكتوبة بالعربية، والتي عولت على الحرب التحريرية مادة لها، فسارت على هذا الاتجاه أعمال روائية لا حقة مثل (نار ونور) لـ*عبد المالك مرتاض* (1975)، (طيور في الظهيرة) لـ*مرزاق بقطاش* (1976)، (الشمس تشرق

([1]) سعيد علوش: الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت، 1983، ص:27.

([2]) محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، بيروت، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1983، ص:5 .

على الجميع) لــ*اسماعيل غموقات* (1977). [1]

أما رواية (ما لا تذروه الرياح) لــ*محمد عرعار* فقد حاول فيها صاحبها معالجة الآثار النفسية والاجتماعية التي عاني منها الشعب الجزائري عامة وطبقاته المحرومة خاصة.

وأما رواية (الزلزال) لــ*الطاهر وطار* فاهتمت بالأوضاع الاجتماعية لمدينة قسنطينة من خلال وصف الآثار التي خلفتها الثورة في نفوس أهاليها على اختلاف طبقاهم وانتماءاهم.

(ريح الجنوب) لــ*ابن هدوقة* هي أول عمل فني رائد باللغة العربية بعد الاستقلال[2] وتبرز قيمتها في كونها أسست لاتجاه الكتابة الروائية الجزائرية الذي يميل إلى التجسيد الواقعي لأحوال المجتمع الجزائري من خلال وصف القرية وعادات أهلها ونفسياهم، كما رصدت هموم الفلاح الجزائري ومشاكله مع الأرض. [3]

وعموما يمكن القول أن الرواية العربية الجزائرية في هذه الفترة (السبعينات) أسست للفن الروائي الجزائري، وكانت وريثة الاتجاه الذي ساد في الرواية المكتوبة بالفرنسية من التزام سياسي إلا أن الرواية العربية كانت تبتعد عن الفنية –نسبيا– كلما اقتربت من "الأيديولوجيا" في بواكير الكتابة باستثناء الروايات الأولى (صوت الغرام) و(الطالب المنكوب)، كما أنها أميل إلى التسجيلية. فالباحث لا يقف في مرحلة السبعينات على رواية عربية تمتاز برمزية (نجمة) لــ*كاتب ياسين* (1956)، والبناء الفني المبدع وباللغة الروائية المتقنة لــ(الطلاق) لــ*رشيد بوجدرة* (1969). [4]

لقد كان جيل السبعينات بالرغم مما يقال من ضعف في الرؤية الجمالية في بعض التجارب، إلا أنه يظل الجيل الذي أسس الأرضية الروائية كظاهرة وكجنس بفضل إيمانه بثقافة الإرادة التي تجلت في ذلك الربط بين النضال الثقافي وبين النضال السياسي. وإن سلوكا كهذا استطاع أن يبلور تيارا ثقافيا وإبداعيا في جزائر السبعينات. انسحب ذلك الجيل بعد أن ظهر جيل آخر مرتبط بالجيل السابق *أحلام مستغانمي واسيني الأعرج الأمين الزاوي* على سبيل المثال لا الحصر ولكنه يختلف عنه، لأن المناخ الذي أنتجه يختلف جذريا عن المناخ الذي ظهر فيه الجيل السابق الذي لا يزال كثير من رموزه يصنع الحدث الثقافي في الوطني والعربي والعالمي حتى الآن.

---

(1) بوشوشة بن جمعة: مباحث في رواية المغرب العربي، منشورات سعيدان، تونس، 1966، ص:32.

(2) عبد الفتاح عثمان: الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1993، ص:101.

(3) محمد البصير: الموقف الثوري، المرجع السابق، ص:35.

(4) لينة عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية بين الأيديولوجيا وجماليات الرواية، أمانة عمان الكبرى، عمان، 2000، ص:27.

الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية:

تعتبر فترة الخمسينيات من القرن العشرين فترة ظهور القصة الجزائرية الناطقة بالفرنسية، غير أن الأصول الأولى لهذه الرواية تعود إلى ما قبل هذا التاريخ، فبعد أن أخضع الاستعمار الفرنسي الجزائر لسيطرته، اهتمت الكتابات الأولى بالعادات والتقاليد إنها رؤية أسطورية عن الشرق الإفريقي. وفي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بدأت الرواية الاستعمارية تنشط، حيث تطورت لدى الكتاب الصورة، ولكنها لم تفقد معالمها الأساسية لأنها تعكس تطور "أيديولوجية" الاستعمار الفرنسي، فهذا الأدب يتغنى بفصائل و مزايا الرجل الأوروبي، تماما مثل الأدب الأمريكي عن"الغرب البعيد" ***(Far west)*** الذي يمجد الرجل الأبيض ويدعو إلى إبادة الهنود.

من الأدباء الذين أسسوا للأدب "الكولونيالي" والذي يحقق القتل الرمزي للجزائري نذكر *"هوج لورو"* [1] ***(Hughes Leroux)*** و*" روبير راندو"* ***(Robert Randau)*** .

في القرن التاسع عشر ظهر الأدب "الإثنوغرافي" في الجزائر المستعمرة، فبعد العسكريين انتقل هذا الأدب إلىى المدنيين[2] الذين كانت الجزائر تمثل بالنسبة إليهم فرصة لتعاطي القصة حيث كانوا يتحدثون عن أناس لا يروهم أو قليلا ما يروهم، يظهرون انطباعهم مشفوعة بآرائهم التي في كثير من الأحيان تجانب الصواب، ومن الكتب التي كانت شاهدا على تلك الحقبة (La formation des cités chez les populations de l'Algerie) لـ*"إميل ماسكوري"* . ثم جاء دور الكتاب الجزائريين الذين انتقل إليهم الأدب "الاثنوغرافي" في مرحلة لاحقة، وهؤلاء الكتاب تخرجوا من المدرسة الفرنسية، وهم ينحدرون من أسر ميسورة الحال، كـ*عبد القادر حاج حمو أحمد شكري خوجة، محمد ولد الشيخ رابح زناتي* [3].

تؤكد الدراسات التي قام بها المختصون في الأدب الجزائري على رأسهم *"جون ديجو"* أن أولى الروايات التي اضطلع بها الجزائريون إبان حقبة الاستعمار تعود إلى سنة (1920) ممثلة في رواية (أحمد بن مصطفى القومي) (Ahmed Ben Mustapha le goumier) لمؤلفها *القايد بن الشريف*

([1]) سعاد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، المكتبة العصرية، بيروت،1967، ص:106.

([2]) لوكا فيليب وفاتان جون كلود: جزائر الأنثربولوجيين، ترجمة محمد يحياتن، بشير بولفراق، وردة لبنان، منشورات الذكرى الأربعين للاستقلال، الجزائر، 2002، ص:21.

([3]) TAYEB BOUDERBALA: *Archéologie du roman Algerien*, Revue des sciences Humaines, université de Biskra, n :6,2004, p,21

ويعدها" *ديجو*" الانطلاقة الحقيقية لهذا الأدب المكتوب بالفرنسية.(1)

وإذا سلمنا بهذا التاريخ كانطلاقة لهذا الأدب، فإن السؤال يظل يلح علينا وهو لماذا تأخرت هذه الانطلاقة إلى التاريخ المذكور؟ وما الأسباب الكامنة وراء ذلك؟ خاصة وأن بين تاريخ الاحتلال، وتاريخ أول عمل أدبي جزائري فاصل زمني يقارب التسعين عاما وهو أمر غير طبيعي في ظل المهمة التحضيرية التي ما فتئ الاستعمار الفرنسي يروج لها منذ قدومه للجزائر.

يمكن إرجاع هذا التأخر لعاملين أساسيين؛ العامل الأول يكمن في السياسة التي انتهجتها فرنسا منذ احتلالها للجزائر، وهي سياسة استعمارية استئصالية، جعلت العلاقة بينها وبين أفراد هذه الأمة علاقة حرب وتوتر دائم(2) حالت دون أي احتكاك أو تلاقح فكري حضاري. أما العامل الثاني فيتمثل في سياسة التعليم التي طبقها الاستعمار في الميدان بعد أن قضى على نظام التعليم القائم آنذاك و لم يستبدله بنظام آخر يضمن لأفراد الأمة الحد الأدنى من التعليم. وظل الحال على تلك الوضعية العدائية التي ميزت العلاقة بين الطرفين إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى، حيث حدث نوع من التقارب الحذر بسبب التغيرات التي عرفها العالم خاصة منها إعلان مبادئ "*ويلسون*" الشهيرة، وعلى الصعيد الداخلي إقدام الإدارة الفرنسية على إجراءات سياسية خففت من حدة التوتر الذي كان قائما.(3)

كان للاحتفال بالذكرى المئوية لاحتلال الجزائر مناسبة لإظهار ثمار "الرسالة التحضيرية" أمام الرأي العام العالمي، فنشرت أعمال أدبية لمثقفين جزائريين من الأهالي والذين "كانوا يريدون أن يبرهنوا (للمستعمر) أنهم تلاميذ نجباء ومقتدرون".(4)

وهكذا، فبالإضافة إلى رواية *أحمد بن الشريف* ظهرت في الفترة الممتدة بين (1920-1930) خمسة أعمال روائية هي:(زهراء زوجة المنجمي) (Zahra femme du mineur)لـ*عبد القادر حاج حمو* (1925) ثم (مأمون بدايات مثل أعلى) (Mamoun l'ébauche d'un ideal) لـ*شكري خوجة* (1928) و(العلج أسير البرابرة) (El Euldj captif des barbaresques)(5).

هؤلاء الكتاب نتاج المدرسة الفرنسية، وهم أبناء الذوات المتعاونين مع الإدارة

---

(1) JEAN DEJEUX*: Litterature Algerienne d'expression Français* , Collection Que sais-je?,PUF, Paris 1979, p,59

(2) أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص:90.

(3) المرجع نفسه، ص:92.

(4) JEAN DEJEUX: *Situation de la Littérature Maghrebine de langue Française*,OPU Alger,1982, p,29

(5) JEAN DEJEUX: *Situation de la Littérature Maghrebine de langue Française*, p, *29*

الاستعمارية، وكانوا يعرفون بالمتطورين (Les évolués) يؤمنون بفكرة الإندماج في مجتمع المستوطنين وكان منهم المعلم، وصاحب الأعمال الحرة، وأبناء الموظفين[1].

إن كتابات هؤلاء تعكس نظرتهم للمستعمر، حيث كانوا يشيدون صراحة بفضل المستعمر، ويبدون إعجابهم بالثقافة والحضارة الفرنسية، وما كانت تطرحه من إشكالات بالنسبة للمجتمع الجزائري، من شرب الخمر ولعب القمار وارتكاب الفاحشة. كما ظهرت في الفترة بين (1929-1948) أعمال روائية منها (مريم بين النخيل) (Myriam dans les palmiers) (1934) لـ*محمد ولد الشيخ*، (بولنوار الفتى الجزائري) (Boulanouar jeune Algerien) (1941) لـ*رابح زناتي* و(ليلى فتاة جزائرية) (Leila fille Algerienne) (1948) لـ*جميلة دباش*. والملاحظ على كتابات هؤلاء تأثرها بمدرسة "المتجزئرين"(Les Algerianistes) التي أسسها "*بوميي*" ***(J.Pomier)*** و"*لويس لوكوك*" ***(Louis Lecoq)*** وفرنسيون آخرين.[2]

تطرقت هذه الأعمال إلى قضية الزواج المختلط والذي ينتهي بالفشل لخصوصية كل طرف، والأحكام المسبقة التي يكونها كل طرف عن الآخر، وهذا ما يفسر النهايات الدرامية لهذه الروايات (موت، انتحار، جنون، إحباط). هذه النهايات تندد ضمنيا بالاستعمار، لكن هذا التنديد لا يمس أسس النظام الاستعماري، لكن تعسفه وتناقضاته.

وبمجيء جيل الخمسينيات لم يكن ليرتبط بهذا الأدب، لقد كانت تجاربه تكريسا للقطيعة مع "الأيديولوجيا" الاستعارية وسياسة الإدماج، فقد شكل ظهور روايتي (إدريس) لـ*علي الحمامي* و(لبيك) لـ*مالك بن نبي* منعطفا حاسما في تطور الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، لم يعد الحديث عن الزواج المختلط والدعوة إلى الإدماج، وإنما أصبح يعبر عن الوعي الوطني، وعن كفاح الشعوب، كما عبر عن حياة البؤس والشقاء الذي عاشه البسطاء من عامة الناس.[3]

وقد تأكد هذا التوجه لدى *محمد ديب* في ثلاثية (الدار الكبيرة) (1952) و(الحريق) (1954)، و(النول) (1957)، وعند كتاب آخرين كـ*مولود معمري* في (نوم العادل) (1955) و*كاتب ياسين* في (نجمة)، وكلها تشترك في تعبيرها عن حالة الحرمان والفقر والتخلف، كما عالجت روايات أخرى وقائع الثورة المسلحة، مثل رواية (الإنطباع الأخير) (1958) لـ*مالك حداد* و(صيف إفريقي) لـ*محمد ديب* (1959)، ورواية (من يذكر البحر) لنفس المؤلف

---

(1) *Ibid*, p,17

(2) أحمد منور: الادب الجزائري باللسان الفرنسي، المرجع السابق، ص:101.

(3) أحمد منور: الادب الجزائري باللسان الفرنسي، المرجع السابق، ص: 104.

(1962)، حيث عرضت لأنواع الدمار الذي لحق بالقرى والمداشر جراء قصف المدافع و قنبلة الطائرات، وما خلفه من تشرد السكان.[1]

وفيما يخص الأدب النسوي المكتوب بالفرنسية، فإننا لا نكاد نعثر بداية من سنة (1954) إلا على عملين أو ثلاثة، ثم تأكد في الثمانينات وأثبت وجوده في العشرية الأخيرة من القرن العشرين.

وقد سبقت هذه الكوكبة من المبدعات اللواتي ظهرن بداية من الخمسينات كاتبتان متميزتان كان لهما الفضل في رسم معالم الكتابة النسوية هما: *"إيزابيل إيبرهارت" (Isabelle Eberhardt)* و*إليسا رحايس(Elissa Rhais)* الأولى من خلال كتاباتها (تحت شمس الإسلام الدافئة) (Sous le soleil chaud de l'islam) (في بلاد الرمال) (Au pays des sables) (عواطف بدوية) (Amours nomades). أما الثانية فمن خلال أعمالها التي كانت تنشرها في مجلة العالمين (Revue des deux mondes) أهمها (سعدة المغربية) (Saada la marocaine) (1919) و (المقهى الطارب) (Le café chantant) في نفس السنة و(ابنة الباشوات) (La filles des pachas) (1922). موضوع هذه الروايات هو العلاقات العاطفية، والتي تنتهي بالفشل بسبب الغيرة والرغبة في التملك، خاصة أن أحداثها تدور في أماكن شعبية يعيش بها مسلمون ويهود، بأسلوب يعطي الإنطباع عن الشرق العجيب.[2]

بعد الحرب العالمية الثانية برزت كتابات *جميلة* دباش و*طاوس عمروش*، فبفضل مكانتها الاجتماعية تمكنت *جميلة* من الولوج إلى الحقل الأدبي من خلال أعمالها القصصية، (ليلى الفتاة الجزائرية) (Leila la fille d'Algerie) (1946) و(عزيزة)(Aziza) (1955) وتعرض الكاتبة فيها جملة من المشكلات، أهمها مشكلة الهوية. أما *طاوس* فقد نشرت سنة (1947) رواية (Jasinthe noire) وهي من نوع السيرة الذاتية تحكي قصة فتاة أمازيغية تعيش معضلة هواياتية بين طرفين يكونان هويتها الثقافية والعاطفية. هذه الرواية ستكون متبوعة بأعمال أخرى.

عشر سنوات بعد ذلك (1957) يسجل دخول *آسيا جبار* ساحة الكتابة بفضل روايتها الأولى (العطش) (La soif) التي عالجت فيها الكاتبة مشكلة الزواج المختلط، وظاهرة تحرير المرأة. عشر سنوات بعد ذلك نشرت (القلقون) (Les impatients) (1958) ثم (أطفال العالم الجديد) (Les

---

([1]) المرجع نفسه، ص : 106-107.

([2]) CHRISTIAN CHAULET ACHOUR :*Algerie, littérature de femmes*, Europe, 81 année,n : hors série 2003,p ,97

(enfants du nouveau monde) (1962) و(القنابر الساذجة) (Les alouettes naives) (1967).[1]

وبعد الاستقلال ظلت الأعمال الروائية المكتوبة بالفرنسية تتخذ من الثورة المباركة إطارا عاما لأحداثها ووقائعها، مثل (الأفيون و العصى) (L'opium et le baton)لـ*مولود معمري* (1965).[2]

منتصف الستينيات، غلبت على الروايات الترعة الانتقادية، حيث راح الكتاب يشددون اللهجة ضد الأوضاع السياسية و الاجتماعية، مثل (رقصة الملك) (La danse du roi) لـ*محمد ديب* (1968)، و(المؤذن) لـ*مراد بوربون* (1968)، و(ضربة شمس) (Coup de soleil) لـ*رشيد بوجدرة* (1972).[3]

واستمر هذا الاتجاه في الثمانينيات، وخصوصا بعد حوادث أكتوبر (1988)، وأبرز روايات هذه الفترة (شرف القبيلة) (L'honneur de la tribu) (1989) لـ*رشيد ميموني*.

ومع صعود المد الإسلامي في التسعينيات، برزت أعمال روائية تنتقد هذا المد و تعتبره خطرا سياسيا واجتماعيا يهدد الديموقراطية والحريات العامة، وأبرز روايات هذه الفترة (اللعنة) لـ"*رشيد ميموني*" (1993).[4]

كان ظهور الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية في القرن العشرين بتأثير من الأدب الغربي ونتيجة عملية طويلة من المثاقفة، مثاقفة خاصة أطلق عليها المختصون في الأنثروبولوجيا "مثاقفة تصادمية" (Acculturation antagoniste) كان من نتائجها محاولة محو الجذور العميقة للهوية الفردية والجماعية.

لقد ظهرت بواكير تلك الأعمال الأدبية في ظل سيطرة الرواية "الكولونيالية" على الفضاء الروائي، فليس غريبا أن تسير تلك الأعمال في تلك "الأيديولوجيا" الاستعمارية. وبعد حوادث الثامن ماي اتجهت الكتابات تبدد الأوهام، وتكشف زيف الاستعمار، وأتاحت لأول مرة للجزائري التكفل بانتمائه التاريخي. وبعد الاستقلال اعتبر كتاب هذه الفترة اللغة الفرنسية "غنيمة حرب" (Butin de guerre)، فاستجابت الأعمال للتغيرات التي عرفتها البلاد في شتى المناحي السياسية والاجتماعية والاقتصادية. وعلى الرغم من التسمية (الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية)

([1]) CHRISTIAN CHAULET ACHOUR : *Algerie, littérature de femmes*, revue Europe, hors série,2003,p, 99-100

([2]) أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، المرجع السابق، ص:111.

([3]) المرجع نفسه، ص:120.

([4]) المرجع نفسه، ص:122-124.

كواقع يومي لا يلغي الإشكالات التي تطرحها، والمتعلقة بهويتها، هل يدخل هذا في الأدب الجزائري؟ أو في الأدب الفرنسي؟ ومع ذلك فقد استمر الأدباء الجزائريون يكتبون بالفرنسية.

وبالنظر إلى رواية الريف في الجزائر، فإنها ارتبطت بأحداث الثورة حتى أن الناتج الروائي بعد الاستقلال يكاد ينحصر في هذه الموضوعات، ذلك أن "الصراع مع الاستعمار لا يكلفهم عناء اتخاذ الموقف الواضح من مختلف القضايا الملحة المطروحة أمامهم".[1] وما يعزز هذا الرأي ما ذهب إليه الروائي *الطاهر وطار* بقوله: "لقد عبر الأدب الجزائري قصة ورواية عن الحرب التحريرية أحسن تعبير لكن في عالم واحد هو عالم الريف، حتى لكأن الريف وحده هو الذي خاض الثورة ولكأن المدينة ظلت طوال تلكم الفترة نائمة لا تحيى سلبا ولا إيجابا، وقد ظل هذا نقطة ضعف أدبنا"[2]، كما ظل الريف فضاء ضاغطا حتى حين عرفت الجزائر جملة من المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ومن الطبيعي أن تحاول الرواية فهم هذه المتغيرات والمشاكل التي تطرحها كالصراع الطبقي والتفاوت الاجتماعي، مسألة الأرض، العادات والتقاليد، النزوح الريف.

لقد ساق انتماء بعض الروائيين الجزائريين إلى الريف وقرب البعض الآخر منه إلى اتخاذه بيئة لأعمالهم الروائية، خاصة في الفترة التي اختارت فيها الجزائر النهج الاشتراكي، وهو الأمر الذي سمح للروائيين بتبني الواقعية الاشتراكية، دون أن ننسى الرواية المكتوبة بالفرنسية والتي ولدت في رحم الثورة التحريرية، وعاش أصحابها تجربتها المريرة في الأرياف والمداشر. فقد كتب *محمد ديب* عن ريف تلمسان وعن الظلم الذي يعيشه سكانه في ظل نظام استعماري يحول المالك الأصلي للأرض إلى مجرد عامل يومي عند "الكولون"، حيث يمارس ضده كل أنواع العبودية. (الحريق) تمثل إدانة صريحة للاستعمار وممارساته، وتجسد فكرة الصراع بين الفلاحين المضطهدين والمعمرين، وهذا الصراع هو حجر الزاوية بالنسبة للواقعية الاشتراكية.

قدم *مولود فرعون* من خلال (ابن الفقير) (الأرض والدم) (الدروب الصاعدة) الريف القبائلي للمتلقي "المتروبوليتاني"، وإذا كانت هذه الأعمال ذات طابع عروقي، فإن الكاتب استطاع أن يخترق الفضاء الروائي الذي كان محتلا من طرف الرواية "الكولونيالية" والتي تقدم الأهالي بطريقة تفتقد للمصداقية، ويمنح لأول مرة الكلمة للريفي كي يعبر عن حياة الشقاء التي يحياها.

([1]) واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص:277.

([2]) عبد الفتاح عثمان: الرواية العربية الجزائرية، المرجع السابق، ص86.

إذن عالج الروائيون إبان فترة الاستعمار قضايا الريف البائس الغارق في أوحال الجهل والحرمان والإيمان بالخرافات، والذي تحكمه الأعراف والتقاليد، سواء من خلال سير ذاتية كما فعل *فرعون* في (ابن الفقير)، أو نقل أحداث جرت فعلا في الريف الجزائري كما هو الحال في الأرض والدم أو (الحريق) لـ*محمد ديب*.

كان الكتاب الذين مالوا إلى هذا النوع من الروايات يعيشون صراعا مؤلما بين ما يشاهدونه من قسوة الحياة في الريف، وما ينبغي أن يبشروا به في المستقبل في ظل حركة التغيير التي عرفها الريف بعد الاستقلال بدءا بقانون الإصلاح الزراعي. أول عمل روائي جسد هذه المرحلة هو (ريح الجنوب) لـ*عبد الحميد بن هدوقة* حاول فيه الكاتب أن يعالج فيه قضيتي الإقطاع ووضع المرأة في الريف. بطلها *عابد بن القاضي* الإقطاعي الذي يسعى جاهدا للحفاظ على أراضيه من قانون التأميم، وابنته *نفيسة* الفتاة المثقفة التي يسعى لتزويجها من رئيس البلدية *مالك* مقابل وقوفه إلى جانبه لتفادي ضياع أملاكه.

نفيسة التي لا تعلم بهذه المقايضة تحلم بمواصلة تعليمها بالعاصمة، ترى في الريف سجنا يقيد حركتها، ويحد من حريتها، لذلك فهي تحمل نحوه كل مشاعر البغض، كما تبغض تلك الأعراف والتقاليد الريفية البالية، يحملها هذا الإحساس إلى الهروب نحو العاصمة، غير أنها تفشل في مسعاها.

عمل آخر اتخذ من الريف فضاء لأحداثة لنفس الكاتب يحمل عنوان (الجازية والدراويش) يؤرخ لمرحلة من تاريخ الجزائر الاشتراكية، حيث شهد الريف آنذاك حركة حثيثة كان القصد منها هو حمل سكان الريف على تبني النهج الاشتراكي في تسيير القطاع الفلاحي والزج بالطلبة المتشبعين بأفكار هذا النهج في هذه المعركة المصيرية من خلال حملات تطوعية يقترب فيها هؤلاء من السكان ويعرضون عليهم خدماتهم عبر جلسات توعية.

موضوع الرواية يدور حول مشروع بناء سد في القرية، يتوجب على السكان ترك قريتهم والانتقال إلى أخرى جديدة تود الدولة بناءها تعويضا لهم عن قريتهم. ولإقناعهم عمدت الدولة إلى إرسال الطلبة المتطوعية لذلك، يتقدمهم الطالب الأحمر، غير أن سكان الدشرة يرفضون المغادرة مدعمين بالدراويش، لما تمثله القرية من ماضي وانتماء للجذور، ويكون محور الصراع *الجازية* ابنة الشهيد الذي قتل بألف بندقية ودفن في حناجر الطيور.

من الجيل الذي ينتمي إليه *ابن هدوقة* يبرز *الطاهر وطار* بأعماله (اللاز)

(العشق والموت في الزمن الحراشي). رواية (اللاز) والتي تدور أحداثها بإحدى القرى الجزائرية حول الثورة والإشكالات التي صاحبتها، وطبيعة التحالفات التي طرحت على مختلف القوى التي كان يهمها استقلال الجزائر.

بطل هذه الرواية هو *اللاز* الذي يجر عليه كراهية سكان القرية بسبب سفاهته، يتحول بعد أن يتعرف على أبيه زيدان إلى بطل ثوري، وهو يمثل فئة من الناس كانوا ضحية ممارسات الاستعمار ثم ضربوا بعد ذلك أروع الأمثلة في التضحية والفداء.

(العشق والموت في الزمن الحراشي) رواية من طراز جديد بين روايات الكاتب بطولتها مسندة لطالبات جامعيات يشاركن في الثورة الزراعية كمتطوعات؛ *جميلة*، *ثريا*، *فاطمة*، *دليلة سهيلة* و*اليامنة*. والرواية هي الكتاب الثاني من رواية (اللاز) فـ*اللاز*، حمو، *الربيعي*، و*بعطوش* وغيرهم من الشخصيات التي التقينا بها في الرواية الأولى، تتابع ما آلت اليه أحوالها في جزائر ما بعد الاستقلال من خلال صفحات هذه الرواية. ومن البطولة الفردية في رواياته السابقة يخطو *الطاهر وطار* نحو بطولة الجموع، ومن الواقعية النقدية نحو الاقتراب من الواقعية الاشتراكية.

وإذا كان الاهتمام بالريف قد عرف تراجعا لحساب المدينة، فإننا وجدنا من الروائيين المنتمين لجيل الثمانينات من كتب عن ريفه محاولا من خلاله تعرية الواقع وأن ما كان يبشر به من آمال لم يكن غير سراب، فقد بقي الحال كما كان عليه قبل الاستقلال. يمثل هؤلاء الروائي *واسيني الأعرج* في روايته (نوار اللوز)، التي تحكي عن قرية مسيردة، عبر مغامرات *صالح بن عامر الزوفري* في الحدود الجزائرية المغربية، و"الترابندو"، ويومياته في حي "البراريك".

لم نشأ التوسع أكثر في هذا الباب، واكتفينا بهذه الإشارات لبعض الأعمال الروائية التي ركزت عدساتها على الريف واتخذته فضاء لها، من منظور الروائيين الجزائريين سواء الذين فرضت عليهم الظروف التعبير عنه بلغة أجنبية، أو الذين مارسوا هواية الكتابة باللغة الأم وعبروا بها عنه.

الباب الثاني

الباب الثاني
كتابة الريف

أ- الواقعية

ب- الرمز

ج- الأسطورة

أ- الواقعيــــة

الواقعيـــــة:

لم تبق الواقعية بعد ظهورها حكرا على الغرب، بل امتدت في القرن العشرين إلى الوطن العربي أسوة بغيرها من التيارات، فكان أن اطلع عليها الأديب العربي دفعة واحدة مما أدى إلى اختلاطها لديه، الأمر الذي انعكس على نتاجه الأدبي، فاتخذ في بدايته الواقعية موضوعا والرومانسية أسلوبا ومنهجا. ثم لم يلبث[1] أن بدأ يعي الواقعية، فظهرت في أدبه بشكل منفصل على أنها تصوير للواقع بداية، حيث اعتقد الأدباء في تلك الحقبة أن الهدف من وراء المذهب الواقعي هو تصوير الواقع، فكان أن أنشأوا أنواعا من القصص السردية اتخذت شكل يوميات كما نلمس ذلك في (الأيام) لــ*طه حسين* و(يوميات نائب بالأرياف) لــ*توفيق الحكيم*، ثم ظهرت الواقعية بعد ذلك بشقيها النقدي والاشتراكي متناولة في الحالتين عددا من القضايا الهامة، ظهر الريف في مقدمتها لاعتبارات منها طبيعة البيئة الاجتماعية العربية التي يشكل فيها الفلاح النسبة العظمى، وانتماء عدد كبير من الأدباء إلى الريف، وكون الريف هو المكان الأنسب للكشف عن علل المجتمع وقضاياه وعلاقات أهله البسيطة، وحياتهم الخالية من التعقيد.

ومن الحري بنا ونحن نتحدث عن الأدب الواقعي في الجزائر أن نشير إلى أثر الاستعمار وفترة التحولات التي عرفتها الجزائر بعد الاستقلال في وجوده، فقد استطاعت أن توقظ الأديب الجزائري بعد أن طرحت أمامه قضية المجتمع والوسط الاجتماعي وتأثيرهما عليه، وجعلته يدرك أنه مهما هرب بخياله أو هام برومانسيته لا بد أن يتأثر بهما.

إن هذه الحقيقة التي وضعتها تلك الظروف نصب أعين الأدباء الجزائريين جعلتهم يقبلون على المجتمع، يصفونه ويصورون أوضاعه ومشكلاته محققين بذلك الوجود الفعلي للأدب الواقعي منذ الخمسينات من القرن العشرين. فقد ظهر المجتمع الجزائري وخاصة في الريف في هذه الفترة وبعد الاستقلال في أضعف حالاته وأسوئها، حيث شاع الجهل والتخلف وسطحية التفكير والإيمان بالخرافات والبدع، وبروز فئات سعت لتحقيق أهدافها الشخصية ومآربها على حساب فئات مسحوقة، غير عابئة بالوسيلة ما دامت في النهاية ستنال رغد الحياة ونعيمها.

ويرى الدارسون أن الرواية العربية والجزائرية على الخصوص انطلق أصحابها من الأفكار والتيارات الواردة من الشرق أو الغرب، ففي ظل الاختلالات التي عرفها المشهد العربي توجه بعض الروائيين إلى الفكر اليساري ينشدون الخلاص، من هؤلاء *الطاهر وطار*، كما تأثر كل من

---

(1) عمر التونجي: الآداب المقارنة، ط1، دار الجيل، بيروت، 1995، ص: 237-238.

عبد الحميد بن هدوقة ومرزاق بقطاش ورشيد *بوجدرة* بالاتجاهات الواقعية في الروايات العالمية[1] وبدا ذلك جليا في نتاجهم الأدبي إبان فترة السبعينات.

غير أن هذا لا ينفي غوص الرواية الجزائرية في الواقع المعيش سياسيا أو اقتصاديا أو اجتماعيا على اختلاف في الموقف "الأيديولوجي" واختلاف في البناء الفني لهذه الروايات والذي ساده نوع من الضعف خاصة في البدايات.[2]

والحديث عن البداية الفنية الناضجة للرواية الواقعية في الجزائر هو الحديث عن رواية (ريح الجنوب) (1970)لـــ*ابن هدوقة* فهي أول عمل فني رائد باللغة العربية بعد الاستقلال، وتبرز قيمتها في كونها أسست لاتجاه الكتابة الرواية الجزائرية الذي يميل إلى التجسيد الواقعي لأحوال المجتمع الجزائري من خلال وصف القرية وعادات أهلها ونفسياتهم، كما رصدت هموم الفلاح الجزائري ومشاكله مع الأرض.[3] ثم بدأت الرواية الجزائرية تتطور فنيا تطورا إيجابيا سنة (1972) أي بعد سنتين من رواية (ريح الجنوب)، وذلك مع رواية (اللاز) لـــ*الطاهر وطار* التي اهتمت بالثورة وأحداثها، وإن كانت الثورة في آخر الأمر إنما هي إطار زماني واجتماعي يعالج الكاتب من خلاله موقفا "أيديولوجيا".

أسست هاتان الروايتان لرواية جزائرية واقعية باللغة العربية، ثم سرعان ما اتسع مجالها وتعدد كتابها فبعد خمس وعشرين سنة من كتابة ريح الجنوب (1970-1994) تجاوز عدد الأعمال الروائية ثلاثين عملا إبداعيا اختلفت في درجة واقعيتها، كما اختلفت في اتجاهاتها الفكرية و"الأيديولوجية" ومستويات المعالجة الفنية، وقد يبدو هذا العدد ضئيلا في مقابل المدة الزمنية (ربع قرن)، إلا أنه دليل على حيوية العطاء الروائي.[4]

لقد تجسد وجود الأدب الواقعي بصورتين هما؛ الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية، فـــ*عبد الحميد بن هدوقة* يبدو أقرب للواقعية النقدية في كتاباته الروائية وقد بقي أسيرا فيما بعد لروايته الأولى (ريح الجنوب)، أما *الطاهر وطار* فهو أقرب إلى الواقعية الاشتراكية، وقد

([1]) ينظر أحمد جاب الله: الحداثوية و أثرها في الرواية العربية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر و التوزيع عين مليلة، العدد الثاني، 2002، ص:17.

([2]) ينظر عمرين قينة : في الأدب الجزائري الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص:240-241.

([3]) بن جمعة بوشوشة: مباحث في رواية المغرب العربي، منشورات سعيدان، تونس، 1996، ص:32.

([4]) ينظر عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص:241.

تقدم في كتاباته بعد (اللاز)، والتي نجد بعض الامتداد لها في رواياته اللاحقة.[1]

ليست الرواية-الجنس الأدبي- في أساسها فنا من الفنون الزمانية فقط، وإنما هي فن مكاني كذلك، ليس لأن المكان ملازم للزمان[2] فحسب ولكن لأن المكان -أيضا- مكون أساس من مكونات النص الروائي مادام متأسسا على حدث "إذ لولا هذه الحركة في المكان ما كان للرواية أن توجد"[3]. وهكذا يغدو المكان —إذا- بعدا من الأبعاد الفنية والجمالية في النص، يحتضن الفعل فيه والشخصية ويمنح كل كون سردي طابعا يختص به دون سواه وبه يتميز عنه.

وإذا كانت الرواية كفن يشبه الموسيقى في بعض مكوناته، ولا يخرج عن مقاييس الإيقاع ودرجة السرعة، فإنها من جانب آخر تضاهي الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان.[4]

يقول *"ميشال بيتور" (M.Butour)* في هذا الصدد:"إن قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، فمن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي، ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ". [5]

وهكذا يستطيع القارئ التنقل إلى أماكن مختلفة، إلى باريس *"بالزاك"*، إلى نيويورك *"جويس"*، إلى بترسبورغ *"تولستوي"*، إلى قاهرة *محفوظ*، إلى جزائر *واسيني*... إلى عالم خيالي من إبداع كلمات الروائي نفسه. فالرواية رحلة في الزمان والمكان على حد سواء.

إذا كان الزمن يتشكل بواسطة السرد، فإن تشكيل المكان موكول إلى الوصف حيث يرتبط هذا الأخير بأشياء لا تتغير في الزمان لأنه يقطع امتدادها الزمني الخطي وتابعه ويلتفت إلى هيأتها وأحوالها، ليخبر عن عناصرها أو حجمها أو شكلها أو لونها أو رائحتها، بمعنى أنه يعمل على أن يجعلها مدركة بالحواس. وليس السرد هو الذي يصير المكان محسا، ولكنه الوصف يملؤه بالأشياء، فتنقله من طابعه المجرد إلى حيز الصورة ووسيلته في ذلك الكلم.[6]

([1]) عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص:241.

([2]) ينظر إيان واط وآخرون: الأدب والواقع، ترجمة عبد الجليل الأزدي، ومحمد معتصم، ط1، تينمل للطباعة والنشر، مراكش،1992، ص:27.

([3]) محمد البدوي: المكان ودلالته في رواية متاهة الرمل، الحياة الثقافية، عدد 82، 1997، ص:103.

([4])سيزا قاسم: بنية الرواية، دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، مصر، 2004، ص:157.

([5]) MICHEL BUTOUR: *L'éspace du roman*,in Essai sur le roman,Gallimard,Paris,1969,pp,48-58.

([6]) أحمد الناوي البدري: خصوصية تشكيل المكان في آثار إبراهيم الكوني الروائية، الرباعية نموذجا، مجلة فصول، ص:286.

بواسطة هذه الكلمات يشكل الروائي عالمه الخاص الخيالي، والذي قد يشبه عالم الواقع كما قد يختلف عنه. وإن صادف وأن شابهه، فذلك يعود لخضوع ذلك الشبه لما تمتاز به الكلمات التصويرية من خصائص، فالكلمة لا تنقل إلينا عالم الواقع، ولكن تشير إليه وتخلق "صورة مجازية لهذا العالم". [1]

وقد تنبه الواقعيون إلى هذه المسألة (الشقة التي تفصل عالم الرواية وعالم الواقع)، فبالرغم من أن بعض النقاد ادعوا تسجيلية الرواية الواقعية، فإن *"جي دي موباسان"* ***(Guy de Maupassant)*** يؤكد "أن الواقعي إن كان فنانا حقا لن يذهب إلى عرض الحياة في صورة فوتوغرافية ساذجة، ولكنه سيذهب إلى عرض أكثر حقيقية وحيوية وكمالا من الحقيقة نفسها... وإنني أعتقد أن الواقعيين الموهوبين يجب أن يسموا بالإيهاميين". [2]

من الروائيين العرب الذين تعرضوا لهذه المسألة، الأديب *نجيب محفوظ* الذي يرى بأن عملية نقل الواقع إلى عالم الرواية عملية "مكر وحيل"[3] تدخل في مجال التقاليد الأدبية التي حكمت الرواية في القرن التاسع عشر وامتدت إلى كتاب الرواية الجديدة، وتتطلب تقنيات خاصة واستخدام خاص للغة. [4]

"إن الرواية بناء يشيد فوق الواقع واقعا آخر ينمذجه. إنه الواقع الحقيقي مكثفا ومضافا إليه الفن والجمال، محتويا تفسير كاتب الرواية للواقع". [5]

([1]) سيزا قاسم: بنية الرواية، المرجع السابق، ص:108.

([2]) المرجع نفسه، ص:109.

([3]) نجيب محفوظ في حديث مع فاروق شوشة، الآداب، بيروت، جوان 1960.

([4]) سيزا قاسم: بنية الرواية، المرجع السابق، ص:109.

([5]) ينظر أحمد رمية، نقلا عن شرايطية عيسى: الريف الجزائري في السينما الاستعمارية، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 1993، ص: 146.

التشكيل الواقعي للريف:

من التقنيات التي يلجأ إليها الروائيون في تشكيل المكان واقعيا (الريف)، باعتباره العنصرالذي ينهض عليه النص الروائي في النماذج المدروسة، الوصف (وصف المكان ووصف الأشياء)، الحوار و التراث الشعبي، وملامح الشخصيات.

أولا: الوصف

يعرف *قدامة بن جعفر* الوصف:"الوصف إنما هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات ولما كان أكثر الشعراء إنما تقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره ويمثله للحس بنعته". [1]

فالوصف من خلال تعريف *قدامة* أسلوب إنشائي يهدف إلى نقل الأشياء حسيا وجعلها على مرأى العين. كما يمكن القول أنه لون من ألوان التصوير الذي مجاله النظر من خلال الأشكال والألوان والظلال. وإذا كان الرسم يستطيع أن يوحي بصفات الأشياء من خشونة ونعومة، فإن اللغة قادرة على استيعاب الأشياء المرئية وغير المرئية مثل الصوت والرائحة.

يمكن القول أن التصوير اللغوي[2] إيحاء يتجاوز الصورة المرئية، لذا وجب النظر إلى الصورة المكانية على أنها تشكيل يجمع إضافة إلى الألوان وجميع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وأشكال...إلخ.

ويعرف *"جون ميلي" (Jean Milly)* الوصف بأنه "أسلوب يهدف إلى عرض الموضوعات (بالمعنى الأعم: أشياء، شخوص، حالات، هيئات) عن طريق تعداد خصائصها وميزاتها ويتدخل الوصف عادة في القصة للدعم والتوضيح".[3] وحسب *"هنري متران" (Henri Mitterand)* فإن "الوصف ليس أمرا حادثا، بل هو أول عنصر وضع في عملية إنجاز المشروع السردي".[4]

ارتبط الوصف في البداية برصد أحوال الأشياء وهيئاتها ونقلها كما هي في العالم الخارجي نقلا أمينا. واقترن الوصف بمفهوم المحاكاة الحرفية، فكان الشعر وثيقة مكنت الدارسين من الاطلاع على ما عند العرب من معارف متصلة بحياتهم[5]، ذلك أن العرب" أودعت أشعارها من

([1]) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، المطبعة المليحية، القاهرة، 1935، ص:70.

([2]) سيزا قاسم: بنية الرواية، المرجع السابق، ص:111.

([3]) JEAN MILLY:*Poètique des textes*, Ed, Nathan, Université Paris2001,p,52 .

([4]) HENRI MITTERAND : *Le Discours du Roman*,Ed, PUF Ecriture,Paris1980,p,67.

([5]) سيزا قاسم: بنية الرواية، المرجع السابق، ص:111.

الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه أعيانها، ومرت به تجاربها. ومن هذه الزاوية نظر *الجاحظ* إلى الشعر القديم باعتباره مصدرا للمعارف ووثيقة فيزيقية تقدم لمن يتأملها قدرا طيبا من الحقائق العلمية المتصلة بحياة الحيوان". [(1)]

هذه النظرة تعتبر صحيحة بالنظر إلى النصوص الأدبية المختلفة، لأنها تحوي مظاهر الحياة المادية التي ألفت منها تلك النصوص. فالملاحم اليونانية تؤرخ لحياة اليونان القديمة، وبالتالي تمكن الباحث من مادة غزيرة في دراسته. [(2)]

سار الكتاب العرب -تأييدا لهذه النظرة- يصفون ما وقعت عليه أعينهم من مظاهر الحياة اليومية في عصورهم، متخذين من الواقع المحيط بهم مخزونا يزودهم بالمادة الكافية. فقد حرص الكتاب الواقعيون على ذكر كل التفاصيل المتصلة بالأشياء الموصوفة، حيث عمدوا إلى أساليب مختلفة، فإما أن يصفوا الشيء بتتبع كل العناصر المكونة له، أو أن ينظروا إلى الشيء من حيث وقعه على الناظر أو السامع، مما ولد موقفين متغايرين في أسلوب الوصف؛ موقف الكتاب الواقعيين الذين التزموا الموضوعية في الوصف وجاء وصفهم تفصيليا تصنيفيا [(3)]، وموقف ثان جاء كرد فعل لأسلوب الواقعيين، وهو موقف أصحاب تيار الوعي الذين كانوا لا ينظرون إلى الأشياء بعيدة عن المتلقي، وإنما يتناولون وقع هذه الأشياء والإحساس الذي تثيره في نفس المتلقي، وبالتالي فهو يلجأ إلى الإيحاء والتلميح. [(4)]

وظيفة الوصف:

يؤكد *"بوالو"* *(Nicolas Boileau)* نظرة القدامى لوظيفة الوصف والتي كانت تزيينية، زخرفية حين أشار إلى ذلك بقوله: "كونوا سريعين في سردكم... وكونوا أسخياء في وصفكم". [(5)]

فـ*"بوالو"* ينظر إلى الوصف على أنه اللوحات والتماثيل التي تزين المباني الكلاسيكية. [(6)]

وهو إذ يحصر وظيفة الوصف في زخرفة المباني والكنائس، فإنه يجرد الوصف من وظيفته

([1]) المرجع نفسه، ص:112.

([2]) سيزا قاسم، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) المرجع نفسه، ص:113.

([4]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([5]) NICOLAS BOILEAU: *L'Art Poètique*, Chant III, in Devoirs Poètiques,Flammarion,Paris,1926,p,203.

([6]) سيزا قاسم: بنية الرواية، المرجع السابق، ص:114.

الفنية، وإنكار ارتباطه بالقصيدة، مع العلم أن الوصف في الشعر يحمل دلالات ومعان تتجاوز مجرد تمثيل الموجودات.[1]

عند كتاب الرواية الواقعية من أمثال *"بلزاك" (Balzac)* و*"فلوبير" (Flaubert)* فإن وظيفة الوصف تكمن في التفسير، أي هي وظيفة تفسيرية (Fonction explicive) ذلك أن مظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل وأثاث وأدوات وملابس... تذكر أن لها دورا في الكشف عن حياة الشخصية النفسية وتشير إلى مزاجها وطبعها.

أما الوظيفة الثالثة للوصف فهي الوظيفة الإفهامية (Fonction connative) حيث يشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا في عالم الخيال، حين ينتقل العالم الخارجي بكل تفاصيله الصغيرة إلى عالم الرواية التخييلي.[2]

يقول *نجيب محفوظ*: "إن أكثر التفاصيل صناعة ومكرا لإيهام القارئ بأن ما يقرأه حقيقة لا خيالا، إذ أنه يثبت الموقف أو الشخص كحقيقة مثل التفاصيل المتعلقة به، وكلما دقت أسرع القارئ الى تصديقها".[3]

مما سبق يمكننا الحديث عن ثلاث وظائف للوصف هي: الوظيفة الزخرفية، الوظيفة التفسيرية والوظيفة الإفهامية.

إن تشكيل المكان يعني في النهاية وصفه، ولدراسته في النماذج المختارة قسمناه إلى قسمين:؛ وصف المكان، ووصف الأشياء.

1. **وصف المكان**: في مجال الأدب يكتب *"جون بيار موراي" (Jean Pierre Mourey)* "وصف المكان يعني كتابته".[4]

ويرى *"ديران" (G.Durand)* أن "كل عمل أدبي هو خالق* (Démiurgique) إنه يخلق بواسطة الكلمات والجمل أرضا جديدة، وسماء جديدة".[5]

أما عيسى *شرف* فيرى أن "فضاء الحكي يعني الوصف، أو التقديم الفعلي للمكان

([1]) المرجع نفسه، ص:114.

([2]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) حديث مع فاروق شوشة، الآداب، بيروت، 1964.

([4]) JEAN PIERRE MOUREY*: Microcosme et Labyrinthes chez J.L. Borges*, L'espace au fil de l'écriture, Espace en représentation, CIEREC, Université Saint Etienne.p, 37.

*-اسم أطلقه أتباع أفلاطون على الاله مهندس الكون.

([5]) GILBERT DURAND, cité in mémoire de maitrise de G.Goyon, *Etude litteraire de l'infante maure de Mohamed.Dib*,Univ -Lyon septembre,2003.

المادي، والذي تمكن وظيفته في إضاءة سلوك الشخصيات الروائية".[1]

في رواية (الحريق)لـــ *محمد ديب* يحتل الوصف فيها مكانة كبيرة، والأسلوب الوصفي سمة بارزة –كما ذكرنا- من سمات الكتابة الواقعية، وهو أداة وضرورية للتعبير الواقعي. لقد وظف *محمد ديب* الوصف بكثافة، حيث يقدم في روايته الأماكن والأشخاص والأشياء و يعرضها عرضا دقيقا، مما جعل الوصف يطغى على السرد، فلا تكاد تخلو فقرة من فقرات الرواية من جملة وصفية، وليس معنى ذلك أن الوصف قد وظف لغرض جمالي(Esthetique) فحسب، أو قصد به إعادة بناء الواقع التاريخي، وإنما يؤدي وظائف أخرى منها الوظيفة العضوية (Fonction organisatrice) وكلها تساهم في إنتاج المعنى العام الذي يريده الكاتب.[2]

يتألف المدخل في رواية (الحريق) من وصفين؛ خصص الأول للإطار الجغرافي، بينما خصص الثاني للإطار الاجتماعي. حرص الكاتب في هذا المدخل على وضع القارئ أمام الواقع بكل تفاصيله، محاولا جعل المكان يندمج كلية في القصة التي سيرويها الكاتب فيما بعد.[3]

"ما أن تصل إلى أمام بيت النور حتى تمضي مصعدا في منحدرات حجرية مهدتها الرياح. إن نواح مخشوشنة من نبات الديس والمصطكي تتعثر بها قدمك وتتزلق عليها. هذه هي الطريق الوعرة التي يسلكها بنو أرنيد مع حميرهم الصغيرة. هذا هو السور الجنوبي من أسوار المنصورة التي منها إلى جوانب أبراج. الأرض خاوية، وتلك ضوضاء مبهمة ترقى إليك من السهل، حتى إذا بلغت من تصعيدك رابية يقال لها شرفة الغراب الكبيرة تنتصب برأسها المخروطي فوق ما يحف بها من ذرى. وفي الشمال يمتد المشهد إلى ما وراء طريق وهران والسكة الحديدية، فيشمل أراضي صفصف وحنايا وعين الحوت التي تغطيها أشجار الكرمة وحقول القمح، وتلك جبال طرارا الزرقاء الخفيفة المتموجة تقوم عند آخر المدى حاجزا بين البحر الأبيض المتوسط والسهول الداخلية العالية، وعلى مسافة أقرب يقع بصرك على سهول أمامة والكيفان وبريا. إن أواخر موجات الزرع المتسارعة من الأفق، لتفنى هنا على سلسلة جبال بني بوبلان".[4]

([1]) M.ISSA CHARAFF :*L'Espace et la nouvelle*,Edition, Carte,Paris,1976,p ,18.

([2]) يوسف الأطرش: المنظور الروائي عند محمد ديب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2004، ص:260 .

([3]) NAGET KHADDA: *L'Oeuvre Romanèsque de Mohamed Dib*,Opu,2004,p,47

([4]) MOHAMED.DIB :*L'Incendie*,Editon, Seuil,1974, p, 5.

هذا المكان الإطار تحدد من خلال المظاهر الخارجية التي تحتوي على الوهاد الترابية والمائية وحركة الشخوص، والأشجار، والأنهار، والتضاريس. لقد صيغ هذا المدخل بضمير غير معروف (personnage anonyme) .

- ما أن تصل أمام بيت النور حتى تمضي مصعدا...
- ترقى إليك من السهل حتى...
- تتعثر بها قدمك...وتتزلق عليها...

وتبنى الشكل التركيبي:

حالة + ضمير مجهول + فعل + شيء للوصف[1]

إن الوصف يهيء للحدث ويلمح إليه، وذلك بوصف الطبيعة (منحدرات حجرية، إن نواح مخشوشنة من نبات الديس والمصطكي تتعثر بها قدمك، وتتزلق عليها، الأرض خاوية... لتفنى هنا على سلسلة جبال بوبلان).

تضعنا هذه الصورة في طبيعة قاسية تنبئ عن حالة جغرافية، تنطبق على الحالة الاجتماعية لسكان بني بوبلان. فالكلمات (حجرية، مخشوشنة، تتزلق، خاوية، لتفنى...) تفضي بقارئها إلى عالم ليس فيه سوى البؤس والفقر، وتهيئته لانتظارحدث أقل ما يقال فيه الشقاء، حيث يتأكد ذلك من خلال قول الكاتب على لسان *"كومندار"* :

"لم توجد حضارة قط، ما يظن أنه حضارة هو وهم باطل، إن مصير العالم على هذه الروابي هو الشقاء".[2]

إن الحدث في الرواية هو الحريق، فحين أحس الفلاحون بنجاح إضرابهم، وصف الكاتب الطبيعة بالاحمرار:

"الحقول اصطبغت بلون كلون الآجر، إنها تقسو، ولوقع الأقدام عليها صوت مشؤوم أينما تتوجه ببصرك لا ترى إلا قشا محمرا، العشب لا ينبت، الشمس الجزائرية الحمراء تقرض هذه الأرض حتى العظام، وتحيلها ترابا ناعما". [3]

فهذا الوصف يعتبر تمهيدا للحدث، والمتمثل في الحريق الذي نشب في الأكواخ في الفصل الذي يلي مباشرة.

([1]) NAGET.Khadda*:L’Oeuvre romnèsque*,op-cit, p, 47.
([2]):*L’Incendie*:p , 8.
([3]) *Ibid*, p, 219.

إن رواية (الحريق) رواية مكانية يحتل فيها الوصف جزءا كبيرا من النص، وخاصة الطبيعة بعناصرها والتي نعثر عليها في كل ثنايا النص، وهو أمر طبيعي بالنظر إلى أن الأرض تشكل في هذه الرواية محورا أساسيا.

وقد يلعب الوصف دورا جماليا تزيينيا بهدف تصوير مشهد واقعي، ويخلق لدى القارئ أثرا نفسيا، وشاعريا أيضا:

" إن الماء، المـــاء الذي من ذهب، يسيل بين صفوف أشجار الزيتون بغير خرير، ومـــن مسافة إلى مسافة، ترى شجرة الكرز فارشة أوراقها الخضراء الشاحبة، أو سافرة عن خشبها الأملس اللماع".[1]

يضفي الوصف على المكان طابعا إنسانيا، فتمتزج الطبيعة بالإنسان، ويندمجان في بعضهما البعض، وكأن الحدود تمحي بينهما فيكون الإنسان منظورا إليه من خلال الطبيعة وتكون الطبيعة منظورا إليها من خلال الإنسان:

-" قلب الجبل

– الشمس تبسط سلطانها على الريف

– الشتاء الحزين"[2]

وغيرها من المقاطع التي يشبه فيها الكاتب الطبيعة بالإنسان، حيث استعمل فيه الاستعارات مما يكسب الرواية نكهة خاصة، ليثبت من خلاله الكاتب ذلك الانسجام والتناغم بينهما، فليست ثمة حدود فاصلة بين الفلاح والجبل فكلاهما منتصب، وإذا كان انتصاب الجبل حقيقيا، فإن انتصاب الفلاح يفهم منه الصمود والكبرياء.

وإذا كان الوصف عند *"فيليب هامون" (Ph.Hamon)* "ينتج التحام (Congenction) لواحد أو مجموعة من الأشخاص مع ديكور، وسط، طبيعة، ومجموعة أشياء"[3]، فإن الوصف عند *محمد ديب* لم يهمل الشخصيات كل حسب وضعه الاجتماعي.

يرسم *"كومندار"* صورة جماعية لنساء بني بوبلان:

"النساء في بني بوبلان لونتهن الشمس حتى صرن بلون الذهب، مع ذلك فلا شيء من هذا يدوم لهن. اللعنة القديمة تلاحقهن فيكسبن أجسام حمالين. أقدامهن تطأ الأرض بها تشققات عميقة.

([1]) *L'incendie*, p, 105.

([2]) *Ibid*, p,117.

([3]) PHILIPPE HAMON :*Qu'est ce qu'une description* ,in poétique n:12, Paris, Seuil,1972.

بعضهن بأجساد هزيلة تبدو منها الضلوع بارزة بطريقة أو بأخرى. يزول جمالهن في لمح البصر. لم يبق إلا أصواتهن الرخيمة، غير أن جوا رهيبا يسكن نظراتهن".[1]

و لم يكن أطفال بني بوبلان أحسن حالا من أمهاتهم، فقد اكتشف عمر أطفالا لا يشبهون أطفال تلمسان:

"لقد التقى عمر أطفالا أكثر بؤسا وشقاء منه، أطفالا يشبهون الجراد، يظهر عليهم الهزال و القلق. كان لباسهم عبارة عن قطع من القماش خيطت لتكون كذلك. كانوا يخمون أرجلهم بأحذية صنعت خصيصا من جلود الخرفان مربوطة بحبال من الحلفاء، و لكن في أغلب الأحيان كانوا يتسابقون وأقدامهم حافية. كانت أعينهم الكبيرة ذات اللون الأسود و الأخضر تفتتح على تلك الأرض القاحلة التي تركت لهم".[2]

إن هذه المقاطع الوصفية التي كتبت حسب مقاييس الواقعية شكلت الاستعارة فيها عنصرا فعالا لتجعل من النص حقلا ثريا، حيث وصف الأطفال وكأنهم يترددون بين العالم الإنساني والعالم اللاإنساني (Deshumanisation)، أي العالم الحيواني. كل هذا من أجل إعطاء صورة واقعية لحالة الفقر والبؤس التي يعانيها الشعب الجزائري، و من أجل تحريك ضمير القارئ من خلال استعمال خطاب عاطفي .

وفي رواية (الجازية و الدراويش) لـ*عبد الحميد بن هدوقة* شغل وصف الطبيعة حيزا من السرد، واستغل في تصوير الحياة الفطرية النظيفة التي يعيشها سكان الدشرة التي تحاول الأيدي الطامعة تخريبها والعبث بها:

"عين جارية. أشجار من كل نوع. صفصاف يتحدى الهاوية. الدشرة وجناتها تحيا في الربيع رغم الصيف الصائف. مناظر الجبل ملأت نفس المهاجر غبطة. الحياة هنا لم يفقدها بتولتها محرك ولا آلة، وما تزال على حقيقتها الأولى...".[3]

في رواية (عين الحجر) لـ*علاوة بوجادي* يحاول السارد إعطاء صورة عن الطبيعة الريفية على نحو يتكشف فيه جمال المكان وما يزخر به من هدوء وروعة، وما يضطرب فيه من حياة نشيطة:

"وجدت نادية نفسها تنهض باكرا على صياح الديكة وثغاء الأغنام وخوار الأبقار وتصايح

([1]) *L'incendie*, p, 27.
([2]) *Ibid*,p, 8.
([3]) عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، ط1، دار الآداب، الجزائر، 1983، ص:37.

الرجال... تضاف إليه زقزقة العصافير المعششة في قمم أشجار السرو العالية إيذانا بميلاد يوم جديد حافل بالعمل والنشاط". [1]

"... تفتح نادية طاقة الغرفة... تستقبل نسيما نديا يعبق بأريج أشجار السرو والبرقوق تستنشق الهواء الصافي في استمتاع ونشوة بالغتين". [2]

ولإبراز الفوارق الطبيعية، عمد الكاتب إلى وصف مترل الإقطاعي *سي سليمان* الذي بناه داخل مزرعته:

"المترل الريفي الكبير المتكون من طابقين، يقع وسط بستان واسع غني بأشجار العنب والتين والتفاح والبرقوق والمشمش وأشجار السرو السامقة، يلي البستان حقل للخضر والبقول، وخلف صف من أشجار السرو توجد المخازن والاصطبلات ومستودعات الآلات الفلاحية وقطع الغيار، بنيت لصقها دار لوقاف الضيعة، يواجهها صف من المنازل لعمال المزرعة الدائمين. وثمة خارج حقول البقول الذي يحيط به شريط ثخين من نبات الذرة، توجد أكواخ وأعشاش الخماسين ويحيط بالضيعة فضاء واسع من حقول القمح والشعير، فمرج على الوادي مخصوص لمواشي الضيعة". [3]

في المقابل يتوقف الكاتب عند حي "ليزنديجان" بالوصف مركزا على السكان الفقراء ومتحدثا عن أصلهم وفئاتهم فهو حي "منكفئ على نفسه، نبت في عفوية فوق قطعة أرض مهجورة بطرف المدينة عاش على هامش عين الحجر". [4]

"وعاش ساكنوه يطوون آلامهم بين ضلوعهم يسعون إلى اللقمة بألف سبيل وسبيل فيهم المتسولون، وسواق عربات الحمير، وباعة الفول المغلي، والحمالون، وفيهم اللصوص، والعاهرات والخادمات لدى الأسر المرفهة...". [5]

يؤدي الوصف في رواية (نوار اللوز) وظيفة إفهامية، وهذه الوظيفة حاضرة حضورا بينا يمكن التمثيل لها بقول السارد واصفا حي "البراريك":

"في هذه البلدة التي نبت فيها الحزن مع الرغيف، وتحزن شمسها وراء الغيوم الثقيلة يصير

([1]) علاوة بوجادي: عين الحجر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص:116.

([2]) الرواية، نفس الصفحة.

([3]) الرواية، ص:165.

([4]) الرواية، ص:55.

([5]) الرواية، الصفحة نفسها.

الموت والحياة وجهين لنمط واحد من الخلق، إنها البلدة التي تنام على أطراف الحدود في الحروب. هي أول من يدهس وآخر من يتذكره المؤرخون. مسيردا الطيبة والنية التي يأكل حقولها أباطرة السرقة والنهب، جمارك الحدود، والجندرمة، والشامبيط، والقوادون الصغار... هكذا الدنيا في حي البراريك طاق على من طاق... لا يوجد حل آخر في هذه البلاد التي أحرقتنا في صميم القلب، ولم تترك لنا خيارات كثيرة، إما الموت رميا بالرصاص في الخلاء كأي وحش بري، أو التحول إلى امرأة وديعة وطيبة، بيتوتة تنتظر الأولاد لتدفئهم بحنانها، هذه هي مهنة التهريب، الترابندو، والتفرعين داخلها مفقود، والخارج منها مولود".[1]

فرغم أن الصورة خيالية، إلا أن التقاط السارد بعض جزئياتها جعلها توهم بالحقيقة، أو كأنها الحقيقة مجسدة في معاناة سكان حي "البراريك" في سبيل الحصول على لقمة العيش.

2. **وصف الأشياء:** الشيء هو عنصر من عناصر العالم الخارجي عن الإنسان ويستطيع أن يمسك به ويعالجه".[2]

تلعب الأشياء في الرواية دورا مزدوجا، فمن جهة تشير إلى حقيقة في العالم الخارجي ومن جهة أخرى تحمل دلالة خاصة في النص.

يعج المكان بعدد لا حصر له من الأشياء، ويزخر بها العالم الخارجي. والأشياء هي: أثاث، ملابس، مأكولات، مشروبات، أدوات زينة، أوان، آلات مهنية هي وسيلة العامل يزاول بواسطتها حرفته، قاطرة السكك الحديدية في (الوحش البشري) (La bête humaine) لـــ*"إميل زولا"*.[3]

هذا إضافة إلى دور هام تقوم به الأشياء حين تتحول من مجرد عناصر العالم الخارجي إلى رموز، حيث تنتقل إلى مستوى أعلى متجاوزة المعنى المعجمي للكلمة سواء كانت هذه الأشياء طبيعية، أو صناعية، أي من صنع الإنسان.[4]

وظيفة وصف الأشياء:

تبدو وظائف وصف الأشياء في النماذج المختارة منحصرة في وظيفة واحدة هي الوظيفة التفسيرية، وهي هذه المرة لا تتعلق بالحدث، وإنما تختص -تحديدا- بالشخصية فتكسبها أبعادا

([1]) واسيني الأعرج: نوار اللوز، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2002، ص:24-25.

([2]) ANDRE ABRAHAM MOLES:*Objet*, in Communication,13,1969.

([3]) سيزا قاسم: بنية الرواية، المرجع السابق، ص:141.

([4]) JEAN MICHEL ADAM:*La Production du sens: les objets dans Mme Bovary*,in Linguistique et Discours Litteraire,Paris,Larousse,1971,p,121-132.

دلالية تُستكنه من الأشياء التي تملأ المكان، ومن كيفية ملئها إياه لأن المكان هو آخر الأمر ساكنه.

- **الأثاث**: يمثل الأثاث مظهرا من أوضح مظاهر الحياة الاجتماعية، ولذا نشأ ما يسمى بـــ"فلسفة الأثاث"(La philosophie de l'ameublement) باعتباره يمثل قيما اجتماعية مادية وجمالية، ذات دلالة خاصة قصد الكاتب تقديمها.[1]

في رواية (الأرض والدم) لـــ *مولود فرعون* لجأ الكاتب إلى استخدام بعض هذه الدلالات، حيث يصف الأثاث القادم من فرنسا والذي حمله معه *عامر أوقاسي* وزوجته *"ماري"* ثم كيفية تاثيث المكان، وانعكاس الفارق الاجتماعي على ذلك.

"وصل الأثاث دون عناء كبير على الحافلة الوحيدة للقرية، فبدا السكان غاية في الغرابة، أشياء مكتضة لا جدوى منها، ووقع أول ما وقع على نظر *كمومة* هيكلا حديديا مطليا بالطلاء الفضي، عليه شباك ولوالب ساطعة (علمت فيما بعد بأنه سرير)، ثم شاهدت شملة كبيرة تصل منفردة وتحتوي على مضربة فمقعدين مبرنقين وكرسي وطاولة يخفق جانب منها على ظهر الحمال".[2]

"احتل السرير بمفرده ثلث المساحة المتوفرة في المترل، ولم تسكن حيرة العجوز قليلا إلا بعد ما رأت المضربة الكبيرة توضع عليه، وكذلك جميع البطانيات. ولما انتصبت الطاولة وأحاطت بها الكراسي بقي من المكان قيس ما يكفي لدورة إنسان".[3]

يحمل الوصف دلالات الغنى في مجتمع قروي ينظر إلى القادم من فرنسا نظرة احترام. إن تلك الأشياء تشكل موضوع فضول حتى وإن كانت أقل اهتماما لديهم مقارنة بالأشياء الثمينة في نظرهم إنها الأوراق النقدية.

إن ذكر الأشياء إضافة إلى الدلالات السابقة يـــدل على حضور الغرب وصناعتـــــه (سرير مضربة، البطانيات، الطاولة، الكراسي). في مقابل دلالات حضور الغرب، لا ينسى الكاتب الأشياء الممثلة للثقافة الذاتية المحلية، التي تذكر بالحياة البسيطة في الريف القبائلي والتي تحمل دلالات التعفف والتشبث بالأشياء:

"هدد الكانون رجل الطاولة بالاحتراق، ودست المطحنة تحت الكرسي، بينما انضوت العترة بكل بساطة تحت أجمل مقعد".[4]

([1]) MICHEL BUTOUR:*La Philosophie de l'ameublement*,inEssais sur le roman,Paris,Gallimard,1969,p,59-73 .
([2]) MOULOUD FERAOUN :*La terre et le sang*, Edition, Seuil, Paris,1998, p ,26.
([3]) *La terre et le sang*, p, 26.
([4]) *La terre et le sang*, p, 26.

"أبدى *عامر* لوالدته أنه خصص لها استعمال ذلك المقعد، فلم يظهر على *كمومة* أي حماس للفكرة ومع ذلك فقد جربته دون مهابة كبيرة...فقد صرحت مخلصة بأنها لا تجد راحتها إلا في الجلوس أرضا وهامتها مستندة على الجدار بالقرب من موقد النار ذلك هو مكانها".[1]

"فكان يجب وضع صندوق الملابس في السندرة التي كانت ممتلئة بالجرار، والرف الذي كان على طول الجدار الباهت والأسود المغبر وضعت عليه دزينة من الصحون والقدر والموقد وكل أواني عش الزوجية القديم بباريس، فهي التي تجلب نظرات الإعجاب إليها الآن مثلها مثل غطاء السرير الأزرق الحريري اللماع الموشى بالأبيض". [2]

"أخذت سجادة قديمة من الحلفاء كانت في فناء الدار فوضعتها في مكان ظليل ونامت فوقها".[3]

في رواية (نوار اللوز) تتجسد دلالات الفقر والبؤس من خلال رصد الكاتب لحياة الناس في "حي البراريك"، حيث ينقلنا إلى "براكة" *صالح بن عامر الزوفري:*

"بهدوء انزلقت نظراته وأصابعه تحت الوسادة، تحسس التبغ الشعبي القديم، شنشنت تحت يديه علبة الشمة الورقية لا ليس هذا وقت الشمة، في الفجر لا يشم، ولكنه يدخن. لف سيجارة الشعرة، قربها من فمه ولسانه، ثم أوقدها على نار. المصباح الزيتي الذي كان عند رأسه، الفتيلة كانت ذابلة ونورها شاحب يميل نحو زرقة تحتضر وصفرة داكنة أتعبها الدخان الأسود الذي يملأ الفير". [4]

إن ذكر هذه الأشياء يمكن أن يحدد دوافع شخصية *صالح بن عامر الزوفري* ويكشف عن أعماقها، فتقديم الشمة وسجائر الشعرة إضافة إلى زجاجات الخمر يدل على أن ثمة أحزانا تتأهب لتقتحم عالم *صالح بن عامر* ومعها تتجدد الذكريات:

"انحنى صالح بن عامر على المجمر، كب عليه الكاز، ثم حاول أن يوقد الجمرات المتبقية فيه كان هواء الفجر مساعدا على سرعة الاشتعال، وضع عليه قطعة خبز يابسة وغلاية قهوة".[5]

هذه الدلالات تؤكد حالة الوضاعة، والتماثل القائم بين الداخل والخارج، الخارج حيث تصطف "البراريك" ذات الأسطح الزنكية والتي تعيش "الميزيرية" الكحلة و"الترابندو"و الموت. أما الداخل فهو المحمّل بدلالات الفقر والعوز في أقصى صورها.

([1]) *Ibid*,p, *26*-27.
([2]) *Ibid*, p, 26 .

([3]) عبد الحميد بن *هدوقة*: ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1975، ص:138.

([4]) نوار اللوز، ص:18.

([5]) نوار اللوز، ص:31.

وتتوضح هذه الدلالات (الفقر والعوز) أكثر حين تعارضها مع دلالات أخرى وتناقضها ذلك أن المكان الموصوف مدنس، إنه ماخور *الحاجة طيطما* بفيلاج اللفت والمثقل بدلالات الغنى والإقبال على الحياة:

"دخل حتى الركن، جلس على سداري كبير، التصقت عيناه بالحيطان وبالملصقات والألوان... ذوقها يختلف عن ذوق أمها... تزوق حجرتها بالزرابي التي تأتيها من سبدو ومن تلمسان، وبالأواني البيدرية التي تأتي بها من بلدة مسيردا. الحائط مغطى بصور الممثلات والنساء... والرجال... والأزواج".[1]

"فجأة تذكر أنه رأى ورودا عند مدخل الدار تتسلق الدرج بكامله حتى الطابق الأعلى".[2]

وعلى لسان *الحاجة طيطما* صاحبة الماخور والتي تستثمر في الحرام للإيقاع بزبائنها الذين لم يكونوا إلا من العيارات والأوزان الثقيلة:

"نسيت أقول لك *الكومندار* عنده سيارة مرسيدس جميلة استلمها من الحزب كهدية على تفانيه من أجل الوطن والصالح العام، سنخرج كل سنة إلى الخارج. هكذا وعدني عنده أموال كثيرة سنستثمرها في بناء مركب سياحي في العاصمة إذا وافقت الحكومة بوعدها وساعدته".[3]

- **المأكل والمشرب:** يشكل هذان العنصران مؤشرا أساسيا بالنسبة للطبيعة البشرية، كما أنهما يرتبطان بمزاج الشخصيات وطبيعتها. وقد حرص الواقعيون على الاهتمام بصنوف المأكولات والمشروبات، ووصفوها وصفا تفصيليا، حيث وقف *"بلزاك"* و*"فلوبير"* وغيرهما طويلا أمام الموائد المعدة والآداب والحفلات وما صاحبها من طقوس اجتماعية لها دلالاتها الخاصة.[4]

ولم يستثن الواقعيون طبقة معينة من الطبقات الاجتماعية في وصفهم للطعام والشراب، بل ساروا في اهتمامهم هذا بين الطبقة الفقيرة والطبقة الغنية. فبينما تسعى الطبقة البرجوازية الصاعدة إلى الاهتمام بمظهرها من خلال اختيار صنوف الأطعمة والشراب يضفي الفقراء على الطعام بريقا خاصا ورونقا، يحاولون من خلاله تعويض الكثير من حرمانهم.[5]

لم تحفل النماذج الروائية المختارة -على الرغم من الطابع الواقعي لها- بوصف المأكل

---

(1) الرواية، ص:85.

(2) الرواية، ص:85.

(3) الرواية، ص: 93-94.

(4) سيزا قاسم: بنية الرواية، المرجع السابق، ص:144.

(5) المرجع نفسه ، ص: 145.

والمشرب والاستغراق في تفاصيلها حتى يكاد الوصف يختفي:

"تراءت له قناني الروج التي كانت تملأ الدار مثل كائنات ميتة ومهملة وقبل زمن قليل كانت قادرة على منح الحب والحياء بسخاء... ويخرج بقايا النبيذ المعتق ويأتي على القناني واحدة واحدة".[1]

"حين رشف أول قطرة من القهوة، شعر بالدفء يسري في أعماقه وبأعصابه تهدأ أكثر فأكثر".[2]

بالرغم من أن الخمر تمثل سببا قويا في القضاء على الأفراد، وفي تحطيم الأسر وتشتيت أفرادها-كما هو الحال لدى *"زولا"* - فإن ذكرها في (نوار اللوز) يأتي مصاحبا لبطلها *صالح بن عامر الزوفري*، حيث لم تعمل على تحطيمه، وإنما اقتصرت دلالاتها على المدلول الاجتماعي باعتبارها من سمات الرجولة، أو أنها القادرة على نسيان حالة "الميزيرية" التي يعيشها البطل.

وباعتبار أن البيئة التي تجري فيها أحداث الروايات ريفية، فمن الطبيعي ألا يتم التطرق إلى ترتيب المائدة، وأدواتها، وتستثنى من ذلك العائلات الميسورة أو الغنية خاصة في المواعيد:

"ترمي بنظرة إلى الخضراوات والفواكه الموضوعة أمامها فوق طاولة الفورميكا".[3]

"تتوجهان إلى قاعة الأكل الفسيحة ذات الأثاث الريفي التقليدي... تجدان الحليب الطازج والقهوة والزبدة وكسرة الشعير (الرغدة) التي لم تكن تعرفها من قبل".[4]

وبخلاف الأسر الإقطاعية بالريف، فإن ترتيب المائدة وأحوالها في بيوت الفلاحين تتخذ دلالات اجتماعية ورمزية مرتبطة بالكرم والتفاني في خدمة الضيف:

"وقام يتأهب للخروج، وإذا بأختي تملأ القاعة، تحمل صحنا نحاسيا لا تخرجه إلا في المناسبات المهمة، يشتمل على فطيرة بالبيض والسمن والعسل وإبريق قهوة وحليب مغلى".[5]

وباستثناء إشارة عابرة إلى البركوكس الذي أعدته *الجازية* لـــ*صالح بن عامر الزوفري* في براكته، فإننا لا نعرف شيئا عما يأكل بقية سكان "البراريك"، ولكن يبدو أن هذه الإشارة كافية للتدليل على نوع الطعام الذي يتناوله سكان هذا الحي:

"مـــدت يديـــها إلى الملعقة لتملأها بالبركوكس، ثم تضعها في فمه حـــتى قبـــل أن يقول

---

(1) نوار اللوز، ص:18.

(2) الرواية، ص:158.

(3) رواية عين الحجر، ص:150.

(4) الرواية: ص:167 .

(5) عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، ص:128.

كلمة. كانت حارة ومؤلمة مثل هذه الأشياء التي تترسب في قاع الذاكرة".[1]

وتظهر المفارقة مع الكاتب عندما يصف ماخور *"الحاجة طيطما"* في فيلاج اللفت وهي تعد غداء *"الكومندار"* :

"اسمعي يا بنت اقلي الكبدة مع الفلفل فهو يحب الكبدة مقلية والحرور المشوي".[2]

إذن يظهر في هذا المقطع الوصفي كيف أكسبه دلالات اجتماعية، نوعية الأكل وقيمته مناسبة لذوي المركز.

في رواية (ريح الجنوب) نلتقي بالعجوز *رحمة*، حيث عبر الطبخ الشعبي في الريف عن مستواها البسيط في العيش، الذي اقتصر على الحد الأدنى الضروري للبقاء، ويدل إعداد الزمية وتقديمها للراعي *رابح* على كرمها وإشفاقها على من كان في مثل حالها وينتمي إلى طبقتها.

"أخذت صفحة من طين فوضعت فيها دقيقا، ثم أعادت جلد الدقيق إلى مكانه وراحت تبحث عن قدر صغيرة من طين أيضا لا تستعملها إلا نادرا فأخذتها وغسلتها ثم أوقدت النار وقربت الأثافي من الموقد في وضع مثلث ووضعت القدر عليها، ثم اتجهت إلى الصندوق الأسود حيث تخزن كل ما هو ثمين عندها فأخرجت منه جرة سمن صغيرة وأربع بيضات ورجعت إلى مكانها قرب الموقد فجلست وفتحت الجـرة وأخـذت ملعقة مـن خشب ووضعت ثـلاث مـلاعق سمـن في القدر، ثم وضعت الدقيق فيها وقليلا من الملح، وكانت نار الموقد معتدلة ما عدا عودا واحدا أخذ يتأجج فأزاحته لئلا يحترق الدقيق الذي وضعته في القدر قبل نضوجه وأخذت البيضات الأربع فغسلتها ثم راحت تكسر في القدر البيضة بعد الأخرى. وبعد ذلك أخذت الملعقة وشرعت تحرك البيض والدقيق تحريكا متوانيا وقالت بابتسامة إلى *رابح* كأنها تعتذر:

لست أدري كيف ستكون هذه الزمية أخشى أن لا تنضج كما ينبغي...".[3]

وصف المأكل و المشرب يكاد يغفل في جل الروايات المختارة، بل يكاد أن يكون قاسما مشتركا بينها، والسبب معروف إذ أن الأحداث تدور في بيئة ريفية فقيرة لا يعثر فيها الكاتب على موائدها -إن وجدت- على أصناف و ألوان شتى من الأطعمة والشراب، فالحال واحد في الأرياف الجزائرية التي يكتفي فيها الفلاحون بما يسد رمقهم ويستعيدون به قوتهم بعد يوم متعب

([1]) نوار اللوز: ص: 181.

([2]) الرواية: ص:85.

([3]) ريح الجنوب، ص:24-25.

في الحقول و المزارع، استعدادا ليوم آخر من العمل الشاق و المضني. لذلك كان الكاتب يكتفي بتلك الإشارات العابرة ليسقط عليها حالة البؤس والشقاء.

أما القهوة كمشروب، فلا تخلو رواية من الروايات المدروسة من ذكرها، حتى أنها ارتبطت بالريف واكتسبت لدى أهله قداسة لا تضاهيها تلك التي في المدن. لقد أبدوا تعلقا لا نظير له، يقبلون على شربها في منازلهم وأكواخهم، ويتفنن أصحاب المقاهي في إعدادها، حتى أنها حملت دلالات اجتماعية واقتصادية ونفسية. وبذلك خالف أصحاب هذه الروايات طريقة الواقعيين في ذكر صنوف المأكولات والمشروبات، وشتان بين عالم *"زولا"* و*"بلزاك"* الذي يشتكي أهله الكظة والبطانة، والتي تعكس العادات الاستهلاكية في المدن، وبين عالم *ابن هدوقة* أو *واسيني الأعرج* الذي يبحث فيه الفرد الكادح عن لقمة بالكاد يستطيع الحصول عليها، في بيئة هي الأشد فقرا وحرمانا.

في رواية (ريح الجنوب) لـــ*ابن هدوقة* يستعرض الكاتب أنواع القهوة التي يطلبها الزبائن وينشط صاحب المقهى *الحاج قدور* في إعدادها، وهو العمل الذي يؤكد من جهة تنوع الأذواق ومن جهة أخرى نظرة الريفيين إلى القهوة التي ترتبط بحياتهم، حيث أنها تزيل التعب بعد جهد يوم عمل كما أنهم يعتقدون فيها مسكنا لصداع الرأس، وهو المشروب الذي يقدم للضيوف، وفي المناسبات.

"أنواع القهوة التي يطلبها زبائنه ثلاثة؛ قهوة موز بها قليل جدا من السكر، وقهوة قدقد يتساوى فيها مثقالا السكر والبن، وقهوة حلوة. يضع *الحاج قويدر* بالنوع الأول ملعقتي بن وثلاث ملاعق سكر. يأخـــذ البـــن والسكر من صندوق صغير مستطيل الشكـــل ذي درجين، درج للبن والآخر للسكر، صندوق صيره القدم والبن والدخان أسفع اللون.

بين *الحاج قويدر* وزبائنه طاولة سوداء عليها الكؤوس والفناجين والأكواب القصديرية وسطلان كبيران ماؤهما أسود من الغسيل". [1]

- **الآلـــة:** في رواية (عين الحجر) جاء الوصف ليحمل دلالات اجتماعية، فالفوارق كبيرة بين فقراء لا يملكون شيئا وأغنياء يملكون كل شيء.

"توجد المخازن والاصطبلات ومستودعات الآلات الفلاحية، وقطع الغيار". [2]

([1]) ريح الجنوب، ص:27.

([2]) عين الحجر، ص:165.

"يقوم الفلاحون منذ انبلاج أول شعاع ضياء بدرس بيادر كاملة من القمح بواسطة آلة درس خشبية عتيقة يسيرها المحرك الخلفي للجرار. في أثناء ذلك تنشط عربات تجرها البغال في نقل أكياس القمح إلى المخازن".(1)

لانبرح الآلة ودلالاتها الاجتماعية دون الوقوف على صور التضامن الاجتماعي في قرية إغيل نزمان.

"لـــ*كمومة* طاحونة يدوية ثبتت مباشرة قبالة الباب، والجميع يعرف أن هذه الطاحونة شاغرة وجاهزة للاستعمال في أي وقت... وقد أضحى من عادة اللائي لايملكن طاحونة أن يذهبن للطحن لدى يمّا *كمومة*. فإن اللقاء ينتهي دائما بالإلحاح عليهن كي تأخذ قليلا من الدقيق، ولايعني هذا أنها قاعدة عامة، وأنها أصبحت تطلب مقابلا للطحن... ولكنها تريد أن تظهر بمظهر المرأة الرؤوف الحنونة التي تحتضن الأسرار وتحسن المواساة وبكلمة معبرة ترفع الأحزان وتبعد الهموم".(2)

(1) الرواية، ص: 166.

(2) *La terre et Le sang*, p, 21-22 .

ثانيا:الحوار

هو أحد أساليب بناء القصة، وعنصر مهم في تحقيق التناسق مع الوصف والسرد. ويسهم الحوار في تصعيد الحدث وتبلور الفكرة وربط الوحدات السردية والكشف عن هواجس الشخصيات. ويوظف الحوار في تطوير القصة واستحضار الحلقات المفقودة منها، إلا أن عمله الحقيقي هو رفع الحجب عن مشاعر الشخصيات وأحاسيسها وعواطفها المختلفة.(1)

وتختلف الإفادة من إمكانية الحوار، فهناك قصص تحتاج إلى كثافة في الحوار، وقد تقل هذه النسبة في قصص أخرى، وفي كلتا الحالتين "يلزم أن يكون دقيقا هادفا إلى غاية مرسومة ومحددة، بحيث يكون عاملا من عوامل الكشف عن أبعاد الشخصية، أو التطور بالحدث أو تجلية النفس الغامضة أو الفكرة المراد التعبير عنها".(2)

لا تكاد الروايات المدروسة تخلو من الحوار بأية صورة من الصور، حيث استخدم الحوار في تصعيد الحدث للوصول إلى الإبانة عن الحالة النفسية للشخصية الريفية. اتخذ الحوار أشكالا متعددة ومستويات مختلفة، إذ نجده حوارا جماعيا اعتياديا في جميع النماذج المدروسة، كما نجده من طرف واحدا أيضا.

في رواية (الحريق) يتحدث "*كومندار*" إلى عمر الذي لا يزال صغيرا لا يفهم من كلامه شيئا محدثا إياه عن المستقبل الذي سيكون فيه رجلا، وسيعي عندئذ أهمية ذلك الكلام.

"لا بأس سيان أن تفهم وألا تفهم في هذه اللحظة يا بني، فإنما المهم أن تفتح الآن أذنيك وأن تحفظ ما أقوله لك، حتى إذا اشتد ساعدك ونضج عقلك في المستقبل، أفدت منه وعرفت كيف تنفق حياتك... نعم، في المستقبل، حين تصير رجلا..." .(3)

وفي رواية (نوار اللوز) نلتقي بهذه المقاطع من الحوار الذاتي التي تصور تذمر *صالح بن عامر* مما تشهده القرية من تصفية حسابات:

"آه يا *صالح* يا ولد أمّا، *السبايبي* هو راس الغول، وين راك يا *السيد علي* الذي يرفض أن يذبح كالنعجة ويداه قادرتان على المقاومة؟ وينك يا *الكتاتبي*؟ في يدك مفاتيح اللعبة، فلماذا كل هذا الصمت المرهق". ثم يضيف بعد أن فتح عينيه وتنهد:

---

(1) محمد زغلول سلام: دراسات في القصة العربية الحديث، منشأة المعارف، الاسكندرية، (د.ت)، ص: 35.

(2) سيد حامد النساج: اتجاهات القصة المصرية القصيرة، دار المعارف، القاهرة، 1978، ص:25.

(3) *L'incendie*, p,13.

"يلعن الشيطان ولد الحرامي".[1]

ومن أمثلة الحوار الاعتيادي ذلك الذي دار بين *زيدان* وحمو في رواية (اللاز):

-"*اللاز* مسكين، *اللاز* مسكين... إيه، إيه يا *اللاز*... لو تعرف يا أخي حمو ماذا يمثل *اللاز* بالنسبة لأخيك، بالنسبة لنا جميعا.

-أعرف أنه يمثل *اللاز* لا غير..لازا مناضلا.

-وهل تعرف أنه ابن أخيك وأنك عمه؟.

-ماذا، ماذا..اللاز ابن عمي؟.

-ابني، ابني ياحمو يا ابن أمي..".[2]

تباين الحوار في النماذج المدروسة في قدرته على محاكاة لغة الناس في الحياة من حيث مطابقة كلام المتحدث مع مستواه الثقافي والاجتماعي. ففي الوقت الذي تميز فيه بالجمل الفصيحة خصوصا في (اللاز) و(الجازية والدراويش) و(ريح الجنوب)، نجد في روايات أخرى استعمال جمل قصيرة في الحوار ذات الإيقاع المشابه للكلام الذي يجري على ألسنة الناس في واقع حياتهم اليومية. ففي (نوار اللوز) نقف عند المشهد الذي تطاول فيه *ياسين* على "*رومل*" القهواجي ونقتطف منه هذا الحوار:

-العمى، هذه قهوة زبل؟.

-مزبلة *ياسين*؟ لو كان العربي هنا ما قلت هذا الكلام.

-واش يكون العربي ديالك هذا؟ ربي؟.

-أبدا كان رجلا، لم يسمع أبدا في حياته كلمة سيئة للآخرين.

-ما نيش العربي ونحبش نكون مثله.

أبان هذا المقطع عن مطابقة كلام المتحاورين مع المستوى الثقافي، وحقيقة الشخصية الريفية من خلال الحديث العامي وعن نفسيتها. فـ"*رومل*" رجل متعقل غير مندفع يحاول أن يهدئ من ثورة *ياسين* غير المبررة، بينما يظهر هذا الأخير شابا متهورا لا يقيم وزنا لمن هم أكبر منه سنا.

وعلى الرغم من مجيئ الحوار فصيحا في رواية (الحريق)، فقد عمد الكاتب *محمد ديب* إلى

([1]) نوار اللوز، ص:15.

([2]) اللاز، ص:102.

إدخال (Intrution) بعض المفردات العامية لإضفاء نوع من الواقعية على روايته من ذلك:

-« Salam ! disait-il en arrivant. Allah vous vienne en aide ». [1]

ومن الكلمات العامية المألوفة التي تضمنتها حوارات الشخصيات والتي كانت محل شرح في الهامش من طرف الكاتب:

(Fellah) (Haik) (Maida) (Burnous) (Le cadi) (Le caid) (Le feddan) (Le douar) (La gandoura) (La gellaba) (Dhor) (Gasba) (Chambette) (Taleb).

هذا التوظيف لجأ إليه الكاتب عندما تعلق الأمر بتعيين واقع خاص لا يوجد له ما يماثله في اللغة المستعارة (اللغة الفرنسية).

ومن أمثلة هذا، الحوار الذي دار بين *معراج* وأمه *مطيرة* والممرضة *"كورين"* في رواية (Le Simoun) وسنورده كما جاء باللغة الفرنسية:

« Mtira entra dans la chambre, elle sursauta :
- Oh Moradj !tu délires, tu es malade bismillah, bismillah…
- C'est la situation de ma sœur Morzagha qui me rend malade oummi !
- Morzagha n'est pas malade ya oulidi, elle attend un enfant
- Ne t'emporte pas ,Morzagha est comme ses pairs, elle doit donner un garçon pour se maintenir dans le foyer, justement la voyante à présagé un enfant inchallah il fera le bonheur de ma fille...
- C'est un garçon ! s'exclama Moradj…oummi la Roumia te demande de danser un peu !
- Dis-lui Mabrouk, ça lui fera plaisir » [2].

إن استعمال الكاتب للكلمات: (Yaoulidi), (oummi), (bismillah), (mabrouk) (roumia)

و (inchallah) والتي اخترقت اللغة الفصحى، حددت الطبقات الاجتماعية المخاطبة بهذه اللغة، وهي هنا *مطيرة* أم *معراج* وقد دعت ضرورة الإخلاص للواقع لاستعمالها، وفي هذا محاكاة لعبارة *"رولان بارت"* تأثير الواقع (L'effet du réel).

وإذا كان الحوار العامي قد ظهر في جمل قصيرة، فإن الروائيين قد راعوا الأوضاع التي يكون عليها المتحاورون في الروايات. ففي (الجازية والدراويش) نجد استغراق المتكلم في الحوار في جمل طويلة دون أن تحدث مقاطعة.

يظهر *باددوش* في (الحريق) رجلا بطبيعته لا يكف عن الحديث، متأملا ومحللا الوضع المزري الذي يعيشه سكان القرية في ظل الاستعمار، حيث جعله الكاتب صوتا يستوعب المضمون الذي سعى إلى التعبير عنه، لذا كانت المقاطع الكلامية التي تحدث بها مع الآخرين طويلة:

"ما أكثر ما يتجنون على هذا الفلاح تنبال كسلان، لكي يعمل يوما يجب أن يرتاح عشرة، متى

([1]) *L'incendie*, p, 178.
([2]) Ali Abid: *Le simoun*, Imp El walid, El-Oued, 2006 , p, 40-41-43.

كسب قوت ثلاثة أيام ترك العمل، وراح يعيش كما يعيش الضب. الفلاح رائحته كريهة. وما الفلاح إلا بهيمة، الفلاح فظ غليظ، الفلاح كذا، الفلاح كذا... والفلاح راض عن حاله راض بما قسم له، فإن أردت أن تستبدل بحياته حياة أخرى نيرة سعيدة محترمة رفض ذلك، كذلك هو الفلاح، وكذلك سيظل...".[1]

ويستمر حديث *باددوش* لصفحة تقريبا حتى يخيل للقارئ أن السامعين أمامه كأنهم أسرى (لأن الناس قلما يتحدثون طويلا من دون مقاطعة إلا إذا كان جمهورهم من الأسرى).[2]

ومن أمثلة الحوار الطويل ما دار بين *صالح بن عامر الزوفري والسبايبي* :

-"بالمختصر المفيد، أنا أوفر لك طريقة تربح بها أكثر وأخطيك من المتاعب الفارغة وانتظار عمل الحكومة اللي ما قدراش تعيش حتى نفسها.

الحكومة ؟ أخدم يا التاعس للناعس، ما زلنا نحلم بالأرض وبالسد، مجرد حلم.

-استن حتى ينور الملح. أعتقد أنك بدأت تفهم قصدي جيدا. العمل الذي سأقترحه عليك بسيط جدا. أوفر لك كل أسبوع مئتي رأس من الأغنام وعملك يتلخص في السير بها وكأنك ترعاها نحو الحدود وهناك ستجد من يستلمها منك وتعود بعدها وحصتك في الربح مضمونة. بهذه الطريقة ستخرج من الميزيرية بسرعة تعيش كالملك، أحسن من أن تموت في خلاء موحش كالقط. أعرف أنك رجل قادر على هذا الهم.

-وإذا ألقي علي القبض ؟.

-لماذا تقرأ الشر، أنت بعودك الذي لا يركع، لا أحد يقدر عليك ثم من يمنعك من رعي أغنامك في المكان الذي تريد؟ أكثر من هذا كل السلطات تحترمك ما عدا *النمس*. هذا الكلب خليه علي ينشرى بسهولة".(3)

يبدو أن الضرورة الفنية التي اقتضاها الموضوع هي التي حتمت أن تكون جمل الحوار طويلة ومقاطعه مستغرقة زمنا أكثر من مواقف الحوار العادي بين الناس.

يمكن إجمالا أن نميز بين أنواع لغوية عدة كان لها دور في الصوغ الحواري للروايات المدروسة مع تفاوت نسبي بينها في اعتماد لون أكثر من الآخر.

([1]) *L'incendie*, p, 39.

([2]) ديان داوت فاير: الحوار، ترجمة عبد الستار جواد، جريدة الثورة، بغداد، عدد 1985/01/20، ص:5.

([3]) نوار اللوز، ص:134-135.

1. اللغة الفصحى:

تتميز اللغة الفصحى بالجزالة والقوة، فهذا النمط اللغوي يوظف في المواقف التي تبدو فيها الذات الساردة في موقع استعلائي كما هو الحال مع الصوت السردي للسارد في (الجازية والدراويش)، حيث يلجأ في بعض الأحيان إلى عرض موقف معين أو وصف مشهد ما من خلال بنية لغوية تميل إلى الرصانة، وقد يستعمل ألفاظا قوية، إضافة إلى العبارات والتراكيب والاستخدامات المتفرقة لهذا النوع اللغوي في الرواية.

"اشرأبت الأعناق تتنسم أخبار الزردة، يقينا لن تكون هذه المرة زردة كسائر الزردات".[1]

"تقاطر الأطفال والبنات والعجائز والشيوخ على الساحة أفواجا، بحيث ما إن حلت الساعة الحادية عشر حتى كانت كل الجهات المحيطة مكتظة بالناس من كل الأعمار".[2]

وقــد يستغل الحــوار ليخدم الفكــرة العــامة التي يراد الكاتب مناقشتها، متضمنا نقدا سياسيا، أو محتويا جملة من الأفكار المكثفة التي يأتي شرحها على لسان بطل الرواية، ومثاله الحوار الذي دار بين *الطيب* والشاعر في السجن:

- أتعرف لماذا سجنت؟.

- لماذا سجنت؟.

- قلت له الكلمة جافة ليكف عني**!** في كل مرة يقطع عني تسلسل أفكاري .

قال :

-كان صحافي يقوم بتحقيق حول النقابة، سألني لماذا تجتمع دائما، حياتها تمضي في الاجتماعات؟. أجبته بأن الاجتماعات هي التي تخلق في رؤوسهم الأفكار**!** لما علموا بذلك اتهموني بأنني أعرض بغبائهم للصحافة، و أنهم كأفراد لا يستطيعون خلق فكرة واحدة صالحة. هم يجتمعون في الواقع مع من ليسوا منهم ليتعلموا منهم**!**.

- هم أذكياء لا أغبياء يأخذون أفكار غيرهم ليحاكموهم بها**!**.

- و أنت لماذا سجنت؟.

-حكاية طويلة سأحكيها لك ذات يوم.

- هل شتمت موظفا كبيرا؟.

([1]) الجازية والدراويش، ص:172.

([2]) الرواية: ص:180.

- لا.

- هل قدحت في ضابط ؟.

- لا.

- هل انتقدت سياسيا ؟.

- ولا ذاك.

- هل قلت شيئا ينقص من قيمة الخرافات ؟.

- لا؟.

- إذا لماذا سجنوك؟".[1]

فهذا الحوار يختزل عددا من القضايا التي تنتقدها الرواية بأسلوبها الرمزي المكثف وهو شيء لا يخلو من معاني التهكم والسخرية.

في رواية (نوار اللوز) يبدو المقطع الأدبي بمستوى لغوي فصيح أو أقرب إلى الفصيح فعلى لسان السارد:

"حتى رئيس البلدية يا *صالح* وجد ذات فجر يعوم منتفخا على سطح مياه الوادي مطعونا عشر طعنات قاتلة، وأقسم برأس عودي أن الذين وضعوه وهو من السلالة التي تلاحقت مع سلالتنا هم أنفسهم الذين حاربوه حتى الموت، حين بدأ يفلت بلزوجة من أكفهم، حين حاصروه، هددهم بإخراج ملف سرقة اسمنت المدارس وبناء الفلات على حساب مال الدولة بينما كان *السبايبي* رأس الغول يلوح بمعارفه بالعاصمة، بسيفه الذي ورثه عن أجداده الذين باعوا البلاد والعباد".[2]

2. اللغة الوسطى:

ويسميها البعض باللغة الثالثة، لأنها تقع بين الفصحى والعامية، وهي على عكس النمط اللغوي الأول بعيدة عن الرصانة والقوة، بل أنها تجنح إلى اليسير والسلاسة، فهي اللغة "التي تقرب الفصحى من الحياة ومن العصر، وتستفيد من العامية وتراكيبها لإعطاء الصنيع الفني ظلالا إبداعية تحمل نكهة شعبية حياتية".[3]

([1]) الجازية والدراويش: ص:175.

([2]) نوار اللوز، ص:14.

([3]) عبد الرحمان منيف: الكاتب والمنفى، هموم وآفاق الرواية العربية، ط1، دار الفكر الجديد، بيروت، 1992، ص:191.

يكثر استعمال هذا النوع من اللغة من طرف الشخصيات وله حضور في لغة الحوار.

لهذا اللون اللغوي حضور واضح في رواية (سيدة المقام)، حيث تبدو بنية المقطع الموالي بين العامية وبين ما هو أقرب إلى الفصيح المشحون بالمد الاجتماعي القائم على حسن اختيار الكلمات المعبرة والصيغ الدالة:

- "اتركني أقتلها حتى بدون أن أفكر، نشأت في قلبي عدوانية لا تضاهى.

- اليوم نفريوها يا أنا يا أنت.

- مرضتني، شوهتني، التقجيج أنتاعك أنزعه لك اليوم.

- هه روح يا ولد الناس، مارس جنازتك وعادتك السرية أنت متعود".[1]

ونفس هذا المستوى من الحوار نجده لدى نفس الكاتب في رواية (نوار اللوز) بكثرة:

- "في الوقت الحالي، الحمد لله، سأنزل إلى دار البلدية واستفسر عن اسمي في القائمة أراضي *السبايبي* أممت.

- من بعد؟ يديه طوال.

- ويقولون أنهم سينصبون تعاونية بعين المكان.

- عندي شك كبير في نية الحكومة أو من يمثلوها.

- إذا ما كانش التعاونية السد يقولون بأن الغلاف المالي للبراج أصبح جاهزا، ولا ينتظرون إلا التطبيق، وربي يفرجها بحكاية البراج وتنتهي من صنعة الهم".[2]

واضح من هذه الحوارات اختراقات العامية للفصحى، أو اختراقات الفصحى للعامية على نحو ما يظهر في (نفريوها) (التقجيج انتاعك) (روح يا ولد الناس) (يديه طوال) (ما كانش) ... إضافة إلى الطابع اللغوي البسيط العام الذي يجسده الحوار الذي يتميز بالبساطة وعدم التكلف.

إذن هذه اللغة شكل من أشكال اللغة الوسطى، وهي تقرب الفصحى من الحياة العامة وتعطيها رونقا جديدا بملامح سمحة مقبولة. ومن أمثلة هذا الحوار الذي دار بين *معراج* وأمه *مطيرة* والممرضة"*كورين*" في (Le Simoun) وسنورده كما جاء بالغة الفرنسية:

« Mtira entra dans la chambre, elle sursauta
-Oh Moradj !tu délires, tu es malade bismillah, bismillah…
-C’est la situation de ma sœur Morzagha qui me rend malade oummi !
-Morzagha n’est pas malade ya oulidi, elle attend un enfant
-Ne t’emporte pas ,Morzagha est comme ses pairs, elle doit donner un garçon pou se

---

([1]) سيدة المقام، ص:111.

([2]) نوار اللوز: ص:146.

maintenir dans le foyer, justement la voyante à présagé un enfant inchallah il fera le bonheur de ma fille..
-C'est un garçon ! s'exclama Moradj… oummi la Roumia te demande de danser un peu !
-Dis-lui Mabrouk, ça lui fera plaisir » [1].

وعملية التحديد هذه أي تحديد المجموعات الاجتماعية المخاطبة استخدمت بطريقة مختلفة من طرف *"بلزاك"* و*"بروست"* الذي حاول أن يقيس اللغة على مقدار الوضع الاجتماعي للشخصية في كتاباته الروائية.[2]

3. اللغـــة العاميـــة:

وهذا الشكل اللغوي هو الذي يهمنا باعتبار أن الحوارات التي تستخدم فيه تجسد الشخصيات الريفية التي تتكلم الحديث اليومي الملائم لمقوماتها الثقافية، فهي أي الشخصيات في غالبيتها غير متعلمة بسيطة، فلا نعتقد أن يكون مستوى التخاطب التواصلي بينها بغير هذه اللغة ولو يجيء الحوار بلغة أخرى، فإنه سيحدث شرخا واضحا بين ما تقوله الشخصيات وما هي عليه في الواقع.

لقد أثار استخدام العامي والفصيح في الأدب القصصي منذ البدايات الأولى للقصة العربية جدالا ثقافيا واسعا، لا يعتقد أن يجد له نهاية، لأنها مسألة متعلقة باللغة والتحولات الاجتماعية والفكرية ذلك أن الأدب "هو مؤسسة اجتماعية أداته اللغة، وهي من خلق الإنسان".[3]

يعلق *عبد الجبار عباس* على استخدام العامية بقوله: "... ذلك أن الفنان وبخاصة حين يكون أبطال قصصه من الفلاحين أو فقراء المدن يعمد إلى التحدث بلغتهم النابضة الحية من دون أن يقترن ذلك دائما باستعمال العامية".[4]

أما *عبد الرحمان منيف* فيجد في استعمال العامية مسألة تحد ومجابهة وقدرة على الابتكار الفني. يقول:"لا أتصور أن اللهجة العامية أيا كانت هذه اللهجة يمكن أن تحل المشكلة، ولا أتصور بالمقابل أن الفصحى الراهنة كافية لحل المشكلة، لذلك فإن البحث سيتواصل ولكن من أجل رواية عربية بالمعنى الحقيقي، يمكن أن تقرأ في المغرب والخليج العربي معا وهذا هو التحدي".[5]

من أمثلة الحوار العامي ما دار بين *صالح بن عامر الزوفري ولونجة*:

([1]) *Le simoun*, p,40-41-43.
([2]) ROLLAND BARTH :*Le degré Zéro de l'écriture*, Paris, Seuil,1972, p, 59.
([3]) رينيه ويليك وأستين وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981، ص:97 .
([4]) عبد الجبار عباس: اللغة عند يوسف إدريس، مجلة الآداب البيروتية، عدد جانفي 1967، ص:29.
([5]) عبد الرحمان منيف، حوار مع خليل عطية، مجلة العربي، عدد فيفري 1968، ص:102.

- "عمي *صالح* البقرة راح تموت بالجوع، أنا تعبانة والبرد يقتل ما عندك حتى حل؟.
- ما فهمتش مليح يا بنتي.
- حبيت شوية تبن من رحبتك للبقرة، الناس مشحاحين في هذه الأيام كل اللي قلت لهم قالوا الله غالب و لم تبق لي إلا أنت.
- هذا العام صعب ولكن رحمة ربي واسعة، الرحبة قدامك خذي اللي تحبي".[1]

هذا الحوار الذي جاء محملا بدلالات اجتماعية، اختار له الكاتب عبارات هي من قاموس الحديث اليومي المتداول بين سكان الريف:

"ازدادت الكآبة في وجهه وامتلأت قسماته بالفراغ والقطران.
- يا الكلبة بنت الكلبة.
- وحد الرخيص.
- بلا ربي، اليوم لن تفلتي مني.
- هكذا ببساطة؟!".[2]

وقد تلجأ الشخصية في حوارها إلى ارتجال أغنية شعبية، أو مثل شعبي يعبر عن الموقف وهو امتداد للحوار كما هو الشأن مع *صالح بن عامر* في حواره مع *لونجة* (في نفس الحوار):

"آه ياناري، ياناري
إذا طلبت التبن عيني نعطيك
وإذا طلبت فراش بقلبي نغطيك
ياناري، ياناري".

وحتى يكون الحوار أقرب إلى لغة الناس في تواصلهم اليومي، قد يلجأ الكاتب إلى الجمع بين اللغة العربية واللغة الأجنبية (الفرنسية) ليشير ربما إلى الازدواجية اللغوية في الخطاب الجزائري اليومي.

تأتي هذه الازدواجية لتحقق مستوى من التخاطب تواضع الناس عليه خاصة إذا كانت المتحدثة أوالمتحدث إليها شابة من أسرة أرستقراطية في مقتل العمر، من ذلك حديث *سميرة* مع *مصطفى* في رواية (عين الحجر):

---

(1) نوار اللوز، ص:28.
(2) سيدة المقام، ص:112.

- "أو *"موستافا"* *Mustapha*! Oh

- نعم.

- سيل تو بليه S'il te plait احتفظ لي بكيلو خوخ.

- ماعليه.

- هذا أكثر من كيلو...

- زوج كيلو... لم أسجله في حساب أبيك.

- دفعته من جيبك كوم سي جانتيه Comme c'est gentil.".[1]

وفي رواية (سيدة المقام) يستعمل *واسيني الأعرج* المقابلات اللغوية ليحاصر المعنى ويجعله يصل إلى الملتقى صافيا نقيا محملا بالدلالات:

"أقنعت نفسي بأنها طالبتي مستمعتي الحرة Mon auditrice libre وكفى".[2]

"...دفنت رأسها في صدري، غزتني رائحة عطرها المفضل Acrobateأو Poison ".[3]

وقد يلجأ إلى إستعمال اللغة الفرنسية دون أن يكون لها مقابل في اللغة العربية تاركا بذلك المهمة للمتلقى، خاصة وأنها مشحونة بالدلالات. ففي رواية (نوار اللوز) نجد الحوار الآتي بين *النمس وصالح بن عامر*:

-"اقرأ اقرأ جيدا ما كتب هنا، تعرف شوية الفرنساوية؟.

-اقرأ يا *صالح*، يا زعيم أولاد *بن عامر*! لاتريد؟ إذن سأتولى أنا القراءة: Element dangereux

-.....................

-ما رأي بطلنا الكبير؟.

-كتبوه لأني كنت فعلا بطلا خطيرا على وجودهم".[4]

-"هاذو؟ فاشلين في كل شيء إلا في السرقة ، خلها كما هي وإلا ستمر من هنا يوما وتجد الكلاب عند الباب والسيارات السوداء والأطفال وكلمة صغيرة معلقة Propriété Privée مثلما فعلوا ببقايا أملاك الدولة، وهي بلدية لا يستطيع أحد أن يمسها ما عليهش نتحمل ثقلها".[5]

---

(1) عين الحجر، ص:17-20.

(2) سيدة المقام، ص: 61 .

(3) الرواية، ص: 73.

(4) نوار اللوز، ص:113-114.

(5) الجازية والدراويش، ص:193.

4. اللغات الخاصة:

أحيانا تتحول اللغة العامية إلى نمط خاص، تستعمله جماعة معينة للتفاهم بينها، وتصبح بمثابة الشيفرة (Code) حيث تنحصر في تلك الجماعة وتتداول فيما بينها، من ذلك المحاورات الرمزية التي جرت بين الدراويش أثناء إقامة الزردة، بمناسبة قدوم الطلبة المتطوعين، وكانت نذيرا بوقوع حدث جلل تنبأ به الدراويش. قال أحدهم منذرا بمقدم ريح عاتية وعذاب سماوي:

"ريح الشمال قتلت أولادنا بلا قتال! الويل والسروال الطويل، وغزالة هايمة في الليل، وجراد وحصاد وسبع شراد ماء الجبل ما يسيل إلى أعلى، وبنات الدشرة بأولادها أولى! يا ساكن قرية الصفصاف لا تخاف! سبعة يغباو وسبعة ينباو! اضرب آ الزرناجي اضرب ايجيبها من روس الجبال العالية واللي عنده صفصاف يغرس من قدامه دالية". [1]

يبدو المشهد فارقا في جو الهيبة، والتوتر والخوف بسبب هذه اللعنة الرامزة، التي تركت الحاضرين في ترقب شديد ينتظرون بين اللحظة والأخرى ما هو آت.

ومن ذلك أيضا الحوار الطويل الذي جرى بين اثنين من الدراويش في أثناء اشتداد الرقص وتعالي أصوات الطبول والبنادير:

"لحظات توتر أحس الناس فيها أن الساعة فعلا توشك أن تحل. مما جعل أحد الدراويش يسأل الآخر والرقص متواصل بصوت مسرحي عال:

- قل لي، والساعة كيفاش؟.
- أشراطها جاءت.
- وين هي؟.
- الشمس.
- واش بها؟.
- هربت من الشرق خايفة !.
- من آش خايفة؟.
- خايفة من اللي اجتمعوا وفرقونا !.
- إيه...إيه حق ! قل لي واشراطها وين؟.
- السبعة يغبنوها الزايرين.

([1]) الرواية، ص:78.

- حق واشراطها الآخرين؟.

- الدابة تخرج من تحت السدوم يرجو الناس اللي ما يناولوهش، ويعلمو في الشيء اللي ما ياكلوهش!.

- راسها راس ثور، وعينيها عينين خترير، وأذنها أذن فيل، وقرونها قرن إيل وعنقها عنق نعامة وصدرها صدر سبع، ولونها لون نمر وخاصرتها خاصرة هر، وذيلها ذيل كبش، وقوايمها قوايم بعير، بين كل مفصل ومفصل اثناش ذراع!.

-يا ويل! يا الويل! زيد، واشراطها الآخرين؟.

- الدجال الأعور، اللي مكتوب بين عينيه كافر! وراه سبعين ألف من اليهود كل واحد منهم سيف ذهب، وعلى راسو تاج من تيجان العرب!.

- يا ويل الويل ! واشراطها الآخرين؟.

- يا جوج وما جوج.

- واشراطها الآخرين؟.

- أولاد قريش ما تبقى فيهم بيش !.

- ومن يرد علينا كل هذا الهموم؟.

- الله الحي القيوم ! اضرب آ الزرناجي اضرب". [(1)]

هذا الحوار المخيف والمرعب أثار انبهار الطلبة المتطوعين واندهاشهم، حتى ظنوا أن الدراويش كلهم شعراء. إن اللغة العامية مارست هنا سلطة المعتقد وتمثلها نظرا لأن الذات الساردة ذات يوكل إليها الإخبار بأنباء الغيب والتحذير منها.

استخدم الكتاب في الروايات المدروسة اللغة الفصيحة في كتابة الحوار مع مزج بعضها بالعامية لتحقيق انسجام بين الشكل والمضمون في التعبير عن الفكرة، وإذا كان استعمال اللغة الفصيحة في اعتقادهم أقدر على التعبير عن الهواجس وجزئيات الأمور، فإنه لم يضرهم أن يوظفوا المفردات العامية في الإطار الفصيح بما يحقق في توظيفها أداء له أهمية في التأثير.

([1]) الجازية والدراويش، ص:81.

وعموما يمكن القول أن هناك ميلا لدى الكتاب في تطوير الحوارية اللغوية للمحكي من خلال توظيفهم لأنماط لغوية متعددة، كما تبين اتساع مساحة اللغة الوسطى بالقياس إلى اللغة الفصحى ذات التراكيب الرصينة والمفردات الفخمة. وقد جاء توظيف الروايات للغة العامية ضمن سياقات متعددة، ليبرز جانبا إبداعيا آخر في الأعمال المدروسة.

ثالثا:التراث الشعبي

الأصل في كلمة تراث (Héritage) ورث، وتدل في معاجم اللغة العربية على المال الذي يورثه الأب لابنه.[1]

وقد استخدم القرآن الكريم كلمة "تراث" بنفس المعنى الذي ورد في المعاجم اللغوية أي المال: (وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلاً لَّمّاً) [2].

في الاصطلاح يجمع الباحثون على أن التراث ينتمي إلى الماضي، غير أنهم لا يتفقون على تحديد هذا الماضي. يرى بعضهم أن التراث هو كل ما وصل إلينا من الماضي البعيد، وبالتالي فالتراث هو "كل ما ورثناه تاريخيا".[3] و"بأنه كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة". [4]

ويرى البعض الآخر من الباحثين أن التراث هو ما جاء من الماضي البعيد والقريب معا.[5]

يعرف الدكتور *محمد عابد الجابري* بأنه "الجانب الفكري في الحضارة العربية الإسلامية العقيدة والشريعة واللغة والأدب والفن والكلام والفلسفة والتصوف".[6]

أما الدكتور *فهمي جدعان* فيوسع مفهوم التراث ليضم إلى الجانب الفكري الجانبين الاجتماعي كالعادات والتقاليد... والمادي كالعمران.[7]

وإذا كان التراث مصطلحا خلافيا، حيث لم يستقر الباحثون على تعريف موحد، فإننا سنختار التعريف الآتي، لأنه يراعي الشمولية:

"التراث هو الموروث الثقافي والاجتماعي والمادي المكتوب والشفوي، الرسمي والشعبي واللغوي، وغير اللغوي الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب".[8]

فهذا التعريف ضم مقومات التراث جميعها، الثقافية كعلم الأدب، والتاريخ واللغة والدين والجغرافيا... فالاجتماعية كالأخلاق والعادات والتقاليد. والمادية كالعمران إضافة إلى أنه

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة ورث.

(2) سورة الفجر، الآية:19.

(3) فهمي جدعان: نظرية التراث، دار الشروق عمان، ط1، 1985، ص: 16.

(4) حسن حنفي: التراث والتجديد، دار التنوير، ط1، بيروت، 1981، ص:11.

(5) محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، 1991، ص:45.

(6) المرجع نفسه، ص:30.

(7) فهمي جدعان: نظرية التراث، المرجع السابق، ص:18.

(8) محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2002، ص:23.

يضم التراث الرسمي والشعبي والمكتوب والشفوي واللغوي وغير اللغوي.

الريف والتراث:

يقوم الريف على ثقافة شعبية متوارثة قوامها النشاط الزراعي الذي تمارسه الجماعة وتستمد منه تجاربها وقيمها لضمان استمرارها، "ذلك لأن الريف يعتبر مركزا حضاريا وليس مركزا مهنيا فحسب، أي أن الفلاح هو حامل للثقافة الريفية وليس مجرد شخص يمتهن الزراعة لأن الزراعة ليست مهنة وإنما هي كل ثقافي متكامل". (1)

"زاد الاهتمام في كثير من الأقطار العربية بالتراث الشعبي في مجالاته الشعرية والقصصية و الموسيقية، والغنائية والتشكيلية، وبحكم قوة ارتباط هذه المجالات بالثقافات التراثية المحلية المنتشرة في الأرياف، والقرى، والبوادي العربية إضافة إلى الأحياء الشعبية في المدن".(2)

يعتمد الفنان على التراث الشعبي باعتباره يمثل الذاكرة الشعبية للأمة، كما أنه يمثل جانبا مهما من ثقافة الفنان، فيعمل على تحديد أدواته الفنية التي تنمو قدراتها، وتتطور كيفيات توظيفها من ناحية الكم والنوع عن طريق الكتابة.(3)

وتعمل طبيعة العلاقة بين الفنان والتراث على تحديد مسألة التأثر، فيمكن أن يكون هذا التأثر تلقائيا، وهنا تكمن سلطة التراث الشعبي في ممارسة نفوذه على الفنان، وقد يكون هذا التأثر مقصودا قائما على البحث والدراسة لأشكال التعبير الشعبي.(4)

بدأ اهتمام الأدباء الجزائريين بتراثهم الشعبي منذ زمن ليس ببعيد، وكان الدافع إلى هذا الاهتمام ترسيخ تجربتهم في الرواية، والرغبة في التميز عن الأعمال الروائية العربية الأخرى. وقد كان ذلك "بالاستفادة من القاموس الشعبي وتعبيراته اللغوية الثرية بدلالاتها وايماءاتها وارتباطها بالحس الشعبي". (5)

لم يكن تعامل الروائيين الجزائريين مع التراث الشعبي واحدا، و يعود اختلافهم في ذلك إلى الظروف التاريخية التي تواجدوا فيها، فمنهم من عايش فترة الاستعمار فصور الواقع الأليم الذي كان يعيشه المجتمع الجزائري آنذاك، داعيا إلى النهوض ومقاومة المحتل. ومنهم من وضعته الظروف

---

(1) مبارك العمراني: دور الثقافة في التنمية الاقتصادية، مجلة الفكر، الشركة التونسية لفنون الرسم، عدد7، 1986، ص:75.

(2) قيس النوري: واقع البحث الثقافي العربي وآفاقه، دراسات عربية، بيروت، عدد3، 1990، ص:28-29.

(3) عبد الحميد بوسماحة: توظيف التراث الشعبي في روايات عبدالحميد بن هدوقة، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1992، ص:35 .

(4) المرجع نفسه، ص:36.

(5)محمد بوشحيط: الكتابة لحظة وعي، مقالات نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص:84-85.

في عهد الاستقلال، وكان شاهدا على جملة من المتغيرات والتحولات السياسية والثقافية والاقتصادية والاجتماعية، فعبروا عن مواقفهم تجاه هذه التحولات، موظفين في ذلك التراث الشعبي الذي أصبح قاسما مشتركا بينهم.[1]

1. الأدب الشعبي

"هو الأدب المجهول المؤلف العامي اللغة، المتوارث جيلا بعد جيل بالرواية الشفوية".[2]

ويعرفه آخر بأنه "الأدب الذي يصدره الشعب فيعبر عن وجدانه ويمثل تفكيره، ويعكس اتجاهاته ومستوياته الحضارية".[3] ومن أغراض الأدب الشعبي، التي تتوزع في الروايات المدروسة، المثل الشعبي والشعر الشعبي.

- **المثل الشعبي**: المثل عبارة قصيرة تلخص حدثا ماضيا، أو تجربة منتهية وموقف الإنسان في هذا الحدث أو هذه التجربة في أسلوب غير شخصي، وأنه تعبير شعبي يأخذ شكل الحكمة التي تبنى على تجربة أو خبرة مشتركة.[4]

ويتكون المثل الشعبي "من جملة أو جملتين أو ثلاث، ونادرا ما يصل إلى أكثر من ذلك. وفي هذه الحالة فإنه لا يستطيع أن يقوى على البقاء وخاصة عند الانتقال الشفوي، فإنه ينقسم ويتولد عنه مثل آخر أو أكثر".[5]

يستعمل الريفيون الأمثال الشعبية للتعبير عن أغراضهم حين يخونهم التعبير قراءة أو كتابة، وقد ساعدت الصياغة التي يتميز بها المثل الشعبي من كونه موجزا ودقيقا على أداء هذا الدور في حياة الفرد والجماعة.

كشف المثل في الروايات المدروسة عن أبعاد الشخصيات ومواقفها الأخلاقية والاجتماعية والفكرية من الحياة.

"الملح ما يدود"[6] هذا المثل ساقته *الجازية* للتعبير عن مشاعرها الثابتة نحو *الطيب* من جهة، وإظهار وفاء المرأة الريفية من جهة أخرى".[7]

---

(1) عبد الحميد بوسماحة: توظيف التراث الشعبي في روايات ابن هدوقة، المرجع السابق، ص:37.

(2) ينظر حسين نصار: الشعر الشعبي العربي، منشورات اقرأ، بيروت، ط2، 1980، ص:11.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) أحمد أبو زيد: دراسات في الفلكلور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1972، ص: 311.

(5) إبراهيم أحمد شعلان: الأسرة في المثل الشعبي، مجلة التراث الشعبي، دار الحافظ للنشر، بغداد، عدد6، 1981، ص:116.

(6) الجازية والدراويش: ص:220.

(7) OMAR OUHADI :*Analyse du roman Algerien , Djazia et les derviches,* doctorat 3ème cycle,Université de la Sorbonne, Paris , 1987,p:94.

"الشجرة لا تهرب من عروقها"[1] يعبر هذا المثل عن ارتباط *الجبايلي* وزوجته بالدشرة.

"ماء الجبل ما يسيل إلى أعلى"[2] وهذا المثل يعبر عن استحالة زواج المرأة الريفية بالرجل المديني.

"إذا شبعت الكرش تقول للراس غني"[3] يدل هذا المثل على حالة الجماعة النفسية والتي وجدت في الموسيقى المتنفس لها من رتابة الحياة وركودها.

"لا تمشي الرجل إلا حيث يحب القلب"[4] وهذا المثل يظهر متانة العلاقات الإنسانية بين أهل الريف المبنية ليس على المنفعة الضيقة، وإنما على التلقائية والحب.

في رواية (ريح الجنوب) حاول الكاتب أن يجعل من العجوز *رحمة* مصدرا لكثير من تلك الأمثال الشعبية والتي ساهمت من خلال الحوارات في تطوير الحدث، وإكسابه شيئا من الواقعية.

ففي حوارها مع *نفيسة* ترد العجوز *رحمة* على ملاطفتها لها قائلة:

"إيه يا بنتي ! المثل يقول: ما يدري بالمزود غير اللي ضرب به وإلا انضرب به".[5]

وحينما سألتها *خيرة* والدة *نفيسة* عن أحوالها، ردت العجوز:

"لا باس، كما يقول المثل: ناكلو في القوت ونستنو في الموت".[6]

وفي حوار آخر بين العجوز *رحمة* و*نفيسة* حول سر جهلها حرف البادية حين أرجعت *نفيسة* ذلك إلى انشغالها بمراجعة دروسها قالت العجوز:

"المثل يقول: تعلم صنعة واخفيها".[7]

من جهة أخرى يؤكد *ابن هدوقة* معرفة بقية سكان القرية للأمثال الشعبية، وأن العجوز *رحمة* لم تكن المصدر الوحيد لتلك الأمثال حيث كانوا يحفظونها ويتمثلونها في حواراتهم اليومية اعتقادا منهم بقدرتها على تبليغ أفكارهم وأنها تقوم في غالب الأحيان مقام المسلمات التي لا تقبل المناقشة. ومثال ذلك الحوار الذي دار بين *ابن القاضي* والشيخ *سعيد*. فبعد أن أخبره هذا الأخير بمكان تواجد ابنته حذره *ابن القاضي* من أن يكون قصده تشويه سمعته، فرد عليه قائلا:

"وما لي يا أخي وتشويه سمعتك؟ سبحان الله كل ما أريد هو مساعدتك لأني أب مثلك والمثل

---

(1) الجازية والدراويش: ص:15.

(2) الرواية: ص:85.

(3) ريح الجنوب: ص:57.

(4) الرواية، ص:31.

(5) الرواية: ص:16.

(6) الرواية: ص:16-17.

(7) الرواية: ص34.

يقول: اليوم عندي وغدوة عندك."[1]

تعكس هذه الأمثال الشعبية التي وظفها *ابن هدوقة* أخلاق الجماعة التي سمعتها ورددتها أو ابتكرتها، وهي أي الجماعة بذلك تجسد فكرتها في تحقيق النمط الشعبي المطلوب من خلال تقديم النصائح كما فعلت العجوز *رحمة* مع *نفيسة*، أو تقديم خدمة كما فعل الشيخ *سعيد*، وبالتالي فهي أسلوب اجتماعي هدفه الإصلاح والتقويم والتوجيه والموافقة في مجال الحياة.

وعلى هذا نجد في هذه الأمثال العبرة الرادعة والقدرة النافعة أو الإقناع بحقيقة الواقع الأليم الذي تتماشاه النفوس. وهي لا تقتصر على ناحية من نواحي هذا المجتمع الريفي، أو تقف عند جانب من جوانبه، بل تشمله من جميع النواحي والجوانب في أسلوب المعيشة، وفي أسلوب التعامل والتواصل بين أفراد الريف، وإذا كنا اقتصرنا على البعض من هذه الأمثال الشعبية، فمن باب النمذجة، فقد وظف الكاتب الكثير منها ولكننا آثرنا ذكر بعضها لا كلها.

في رواية (اللاز) لـ*الطاهر وطار*[2] يجد القارئ مجموعة من الأمثال الشعبية عملت على إغناء التجربة الحياتية للشخصيات، وفي الدلالة على البيئة المحلية. من بين الأمثال الشعبية التي تكررت طوال الأحداث "ما يبقى في الواد غير حجاره" حتى عد لازمة في الرواية يردده *اللاز* في البداية، ويردده في النهاية بعد أن فقد عقله.

لقد حمّل الكاتب هذا المثل جملة من الدلالات السياسية، فإذا كان معناه في الحياة اليومية هو بقاء الشيء الصالح، فإنه سياسيا يعني وعد المستقبل، حلم الممكن الذي يأحذ شكل الإمكانية بل وجوب التحقق بصيغة النفي القاطع الذي لا يداخله شك[3] "ما يبقى في الواد غير حجاره".

إنه هتاف يصادر كل ما قبله من إحباطات وخذلان، وينشر الأمل في الآتي، فالمستقبل هو الذي يحمل بين جوانبه الاستقرار لا كما يرى *عبد الفتاح عثمان* حين يعلق على تكرار هذا المثل الشعبي في الرواية "كما أنه يراد بها الرمز إلى انعدام التغير نحو الأفضل والإحساس بالإحباط وإنه مع التضحيات الجسام، فإن الواقع الاجتماعي لم يشهد ازدهار الطبقة الكادحة".[4]

فهذا المثل الشعبي -كما في المعتقد الشعبي- يشير إلى البقاء لكل ما هو أصيل وحقيقي، فالباقي إذن هو الفكر الاشتراكي الذي رأى فيه *وطار* في تلك المرحلة بذور الخلاص

([1]) رواية ريح الجنوب: ص:263.

([2]) عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص:111 .

([3]) لينة عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية، أمانة عمان الكبرى،2004، ص61 .

([4]) عبد الفتاح عثمان: الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص:57 .

لكل الأشقياء من أمثال *اللاز* الشخصية الرمز التي تمثل كافة أبناء الشعب الجزائري المسحوقين بكل ما يتحملونه من متاعب ومآس.[1]

- **الشعر الشعبي**: هو وليد الجماعة الشعبية التي يعبر عن أفكارها ومواقفها ومصالحها وأهدافها "وإذا كانت الحضارة المتميزة ترجع عند تقديم شخصياتها ومؤلفاتها إلى الآثار الكلاسيكية فإن الثقافة التقليدية تستمد بكل رضاء مبادئها من أدب شفوي مجهول..."[2]

هناك مجموعة من الأشعار الشعبية التي وظفت قصد نقل إلى اللوحة الروائية لمسات ومشاهد من واقع الحياة العامة، فاستخدام هذا النوع من الملفوظ، يقرب التجربة من القارئ، حيث تعكس بعض ردود الأفعال غير المجهزة مسبقا تجاه بعض المواقف الحياتية مما يرفع نسبة التلقائية في الاستجابة للأحداث، ويأتي الشعر الشعبي في سياقات متعددة منها التصبير، حث النفس على الثبات، وقد تأتي في سياقات أخرى... حيث يأتي حزينا بكائيا كما في المقطع الآتي:

"ماذا تدي ياتراب من الزينين يادراق وجوه لحباب خسارة"[3]

"الموت نموت لانتموشي حيين لازم ذيك الدار راهي تفنيها "[4]

ويأتي في سياق التحذير من مكائد النساء، حيث ينبغي التفطن حتى لا يقع الفرد في شراكهن حيث لا فكاك، والنتيجة أنه يخسر كل شيء:

"ســـوق النسا سوق غـــــرار يـــاداخلـــــو رد بـــــالك

يوورولك من الربح قنطــــــار ويخســــروك في رأس مـــالك"[5]

2. الفنون الشعبية

يحدد *"ألويس ريجل"* ***(Alois Riegel)*** الفن الشعبي من خلال السمات الأساسية له كونه منتوجا داخل البيت من أجل الاستخدام الخاص (تمييزا له عن الإنتاج التجاري).[6]

ويتمثل الفن الشعبي في المعمار والحرف اليدوية والفنون الزمانية كالموسيقى والغناء.

---

(1) لينة عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية، المرجع السابق، ص:57 .

(2)NAGIB YOUCEF :*Elements sur la tradition orale,* Alger,SNED,1983,p,73.

(3) ريح الجنوب، ص:164.

(4) الرواية، ص:165.

(5) الرواية، ص:203 .

(6) محمد الجوهري: علم الفلكلور، دار المعارف، القاهرة، ط3، ج1، 1978، ص:79-80.

- **الموسيقى الشعبية:**ويقصد بالموسيقى الشعبية تلك الألحان التي تصدر عن الجماعة والتي تعكس ثقافتها الشعبية ذات الطابع الشفوي. وهي تعبير عن البيئة التي تعيشها باعتبار أن لكل بيئة طابعها الموسيقي الذي ينبثق عنها فتسند إليه، فيعرف بها، فيقال موسيقى شرقية أو غربية أو صحراوية. وغالبا ما تصاحب المناسبات المختلفة.

تعبر الموسيقى في الريف عن العلاقة بين الإنسان وبيئته:

"لا أحد يدري كيف كانت تبدو هذه القرية القفراء لزائرها لو لم يكن فيها هذا الراعي الطيب الذي يملأ سماها أنغاما".[1]

كان لهذه الأنغام المنبعثة من ناي الراعي *رابح* تأثيرها السحري على *نفيسة* التي كانت تعاني من اضطراب مشاعر المراهقة، بسبب إحساسها بالوحدة، وفقدان الحرية في مجتمع ذكوري محافظ لذا وجدت في تلك الأنغام العذبة المخرج من ذلك الحصار المفروض عليها، والانطلاق إلى أجواء الخيال والرؤى والأحلام:

"أنسيت في المكان والزمان وحلقت بها الأنغام في سدم عليا لا آفاق لها ولا حدود".[2]

إن هذه الأنغام هي الملاذ الوحيد بالنسبة لـــ*نفيسة* تهرب إليه كلما وجدت نفسها في ضائقة نفسية:

"فتخيلته أميرا سحريا في عوالم الرؤى والمستغلقات".[3]

النغم هنا يلعب نفس الدور الذي يقوم به الإغماء، وهو الهروب من مواجهة الواقع:

"كانت أنغاما عذبة تشبه في بعض مقاطعها الأنغام التي سمعتها في حلم إغمائها الأول".[4]

ولا شك أن تلك الأنغام التي كان ينفثها *رابح* من نايه لم تكن نابعة من رغبة عابرة لتزجية الوقت، وإنما هي صدى النفس الحزينة والآمال الغامضة:

"كان في عزفه يعبر عن هذه العواطف، ويعبر عن أخرى ليست واضحة في نفسه، عواطف تتعلق بالمستقبل".[5]

إنها وسيلته الوحيدة للتعبير عن وضعه السيء، ورغبته في الثورة عليه:

---

(1) ريح الجنوب، ص:43.

(2) الرواية، ص:13.

(3) الرواية، ص:87.

(4) الرواية، ص:253 .

(5) ريح الجنوب، ص:254.

"أخذ نايه وبدأ يعزف بصوت منخفض لحنا لحبه هذا الغريب! كانت أحيانا ترق حتى تصير هي الحزن نفسه وأحيانا ترتفع فتشتد فتعنف، فإذا هي الثورة على حياته وحالته". [1]

تمثل الموسيقى إذن في (ريح الجنوب) المتنفس الذي تجده *نفيسة* -ممثلة البرجوازية الصغيرة- للخروج من الضيق الذي تعاني منه، وهي الملاذ أيضا حيث عالم الأحلام والرؤى والخيالات بعيدا عن الواقع ومشكلاته. وهي أي الموسيقى بالنسبة لـ*ـرابح* -ممثل الطبقة الكادحة- تصبح تعبيرا عن الألم الذي تعيشه هذه الطبقة ورغبتها في القضاء عليه، وعن أملها في مستقبل تسوده العدالة الاجتماعية.[2]

كما تمثل الموسيقى الشعبية عنصر الحياة ومنبع الجمال بالنسبة للقرية:

"لولا هذا الناي لظننا القرية خلت من سكانها".[3]

"إنها بصفائها وعذوبتها تجعل فراغ القرية أجمل ما أبدعه العمران".[4]

- **الأغنية الشعبية:**ولا تقل الأغنية الشعبية عن المثل الشعبي في التعبير عن الواقع الريفي المعيش بكل تمثلاته، لذلك جاء توظيفها في الرواية ليمثل جزءا هاما في نسيج البناء الفني الروائي.

في رواية (نوار اللوز) يطالعنا الكاتب مع الصفحات الأولى بأغنية شعبية أعطاها حمولة دلالية، فإن كان ظاهرها ينبئ عن جمال عيون *صالح بن عامر الزوفري*، فإن معناها رثاء للحال الذي آل إليه، بعد أن تلاشت الآمال وحلت الإحباطات وسقطت كل الأشياء الجميلة في عيني *صالح بن عامر* والتي غرسها في قلبه الشهداء:

"يا صالح، يا صالح

يانا

يا قمح البليوني

وعيونك آ الصالح

كحل وعجبوني"[1]

([1]) الرواية، ص:110.

([2]) عبد الحميد بورايو: منطق السرد، المرجع السابق، ص:104-105.

([3]) ريح الجنوب، ص:26.

([4]) الرواية، ص:43 .

وفي مشهد آخر من الرواية يردد *صالح بن عامر الزوفري*، وهو يمتطي حصانه:

"سر يا لزرق سر

المخلولة في تستنى وأنا لاهي بالغير"(2)

إنه يتأهب لرحلة خطرة، رحلة البحث عن لقمة العيش عبر الحدود، يحرض حصانه *لزرق* على السير، ويأمل أن يعود منها سالما إلى *لونجة* مخلولته التي تنتظر عودته بفارغ الصبر من رحلة، يترصده فيها الموت في كل لحظة:

"آه يا لزرق أنا ربيتك

بسرج الفضة وديتك

والورغان حرير"(3)

إنه يتودد إلى حصانه، ويذكره بفضائله عليه، فهو الذي سهر على تربيته، وهو الذي أسرجه فضة، وحريرا ألا يكون بعد هذا عند حسن الظن به، فيطوي به المسافات ويتجاوز به المخاطر، ويعيده في لمح البصر إلى خليلته؟.

أما في رواية (الحريق) فقد عبر الكاتب بالأغنية الشعبية لتكسير جدار الصمت هناك في الأراضي العالية الغارقة في الظلام، ممثلة في شكات *"كومندار"* القاتمة الحزينة وكأنها انتحاب:

"واش جرالك يا عودي؟

يا عودي...

إيه يا عودي... إيه يا عودي

واش اللي ينقصك؟

احنا نستنى النهار

ومن أعماق العين

نشوف الليل ينتشر على الجبال

أكحل لا يشتعل نيران

نوقدها كل عشية في كوانن ديارنا"(1)

---

(1) نوار اللوز، ص:12

(2) الرواية، ص: 35-36

(3) الرواية، ص:38

(1) *L'incendie*, p,115.

وفي رواية (عين الحجر) يلجأ إلى استحضار الأغنية الشعبية القريبة من النفس، حيث يعبر فيها عما يجول في الخاطر، ويستخدم هذا النمط اللغوي امتدادا للغة السرد والحوار البسيطة التلقائية، هذا إضافة إلى أن نبرة الرومانسية في الغناء الشعبي تلعب دورا في بلورة المشهد على نحو أكمل كما هو الحال في المقطع الغنائي لـ*عيسى الجرموني*:

"أنت رقيقــة والرقيق يهبل　　صدري وصدرك حريــر مخبل

راقبتهــم بالعين حتى درقوا　　العقل راح والخواطر فــــدوا

واش غربك للواد يا زرزورة　　البــير غامق والأحبال غــرورة

أنت الرقيقة والحرير لباسك　　الشمس خدك والقمر عساسك

نخلة بال عرجون قص وجمم　　طفـــلة بلا مرسول تبات تخمم"[1]

- **الصناعة التقليدية:** تعتبر صناعة الفخار من المهن اليدوية التي يمارسها الريفيون، توارثها الأبناء عن الأجداد ضمن حلقة زمنية تمتد إلى القديم، حيث ساهمت البيئة الريفية بما توفره من أتربة وصخور ومياه على تشجيع هذه الصناعة واستمرارها. تظهر مهارة الفنان من خلال قدرته على التشكيل والإبداع، فتخرج من بين يديه أواني الفخار غاية في الإتقان.

وإضافة إلى ما تدره هذه الصناعة على أصحابها بما يعينهم على الحياة، فإنها تؤكد العلاقة الوطيدة بين الإنسان والأرض. فهي إذن لا تمثل "مجرد وسيلة لكسب القوت في الحياة، بقدر ما هي أكثر من ذلك باعتبارها مبرر وجودها".[2]

يستعرض الكاتب في (ريح الجنوب) المراحل التي يمر بها صنع الفخار.

"التراب يجب أن ييبس، ثم يدق، ثم يبل، ثم يبنى أواني... ثم بعد ذلك يأتي صقلها، ثم تبقى أياما لتيبس، ثم ترقم وتزخرف، ثم توضع في الفرن".[3]

تسعى العجوز *رحمة* إلى توفير الأواني الفخارية لأهل القرية، لسد حاجاتهم، حيث يستخدمونها للطعام والشراب. "فخارها إن لم يذكر الناس بأحداث مرت بهم، فهو على كل حال يكفيهم حاجاتهم فيما يستعملونه للطعام والشراب".[4]

([1]) عين الحجر، ص:177.

([2])BOUBA TABTI: *Du vent du sud à la mise à nu, l'inténeraire d'un écrivain Abdelhamid Ben Hadouga*, Collectif, colloque national, Alger,OPU,1983,p:98.

([3]) ريح الجنوب، ص:64.

([4]) الرواية، ص:223.

وهي لا تكتفي بالتفنن في صنع تلك القوالب المختلفة، وإنما تضفي عليها رسومات "تعبر بها عن أحاسيسها وعواطفها نحو القرية وتسجل عليها التواريخ والأحداث التي تمر بها القرية، وهي تعشق عملها وتصرف فيه طاقتها في الخلق والإبداع".[1] "هذا الكوب لك يا *نفيسة*، أرأيت هذه الوردة المرسومة؟ إنه لك صنعته من أجلك، وهذا الصغير *لعبد القادر*، أما هذا الذي رسمت فيه عرجونا فهو لـــ*سي عابد* وهذا المثرد لـــ*خيرة*".[2]

وفي المقبرة جلست العجوز *رحمة* أمام قبر زوجها الذي مضى على وفاته أكثر من عشرين سنة تشكو له ثقل السنين عليها، فهي لم تعد كما كانت، وليس لها إلا ماعملته يداها لتتصدق على روحه.

" ها أنا كما ترى ما زلت أدرج... جئتك بهذا الكوب الصغير الذي صنعته في الأيام الماضية، ليس عندي ما أتصدق به عن روحك إلا الأواني التي أصنعها... حتى جسمي وهن وصرت لا أحمل قفة التراب من الحفر إلى البيت إلا بعناء ومشقة".[3]

يظهر حب العجوز *رحمة* لمهنتها وتعلقها الشديد به إلى أن فارقت الحياة، في حضور الفخار أثناء هذيانها، حين كانت تشبه نفسها بالآنية التي تبحث عن مشتري. "هذيان *رحمة* الأخير دلالة قوية... على قوة وعمق هذا الرمز الذي استطاع الروائي أن يكشفه بكلمات معبرة عن تدفق شحنات عاطفية مجللة بخيبة الأمل التي أصيبت بها من الواقع الذي كان يشهد تصدعات غريبة".[4]

تمثل العجوز *رحمة* الفنان الشعبي الأصيل المرتبط بواقعه والذي يعيه جيدا و يلتزم بما لديه من مسؤوليات تجاهه، إنه الفنان الذي يعشق تراثه، يلتصق به ويتفانى في المحافظة عليه بخياله، و لا يموت معه ليظل بعد موته قائما يؤدي نفس الدور، فهو أي التراث رمز الأصالة والعراقة والتاريخ حلقة الوصل التي تشد الأجيال إلى بعضها في امتداد لا يتوقف عن حكايات الزمن الجميل. فالعجوز *رحمة* [5] سجل تاريخ القرية وما مربها من أهوال، تحمل بين جوانبها طاقة ثورية، فقد كانت تسعف الجرحى من المجاهدين. وبعد الاستقلال أصبحت تعطف على كل من ينتمي إلى

---

(1) عبد الحميد بورايو: منطق السرد، المرجع السابق، ص:105.

(2) ريح الجنوب، ص:17.

(3) الرواية، ص:22.

(4) محمد بويجرة: الشخصية في الرواية الجزائرية 1970-1983، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1986، ص:106.

(5) عبد الحميد بورايو: منطق السرد، المرجع السابق، ص:106.

الطبقة الكادحة التي ما تفتأ تبين عن انتمائها لها في كل مواقفها.

3. المعتقدات

"تتصل المعتقدات الشعبية بالطبيعة البشرية في الريف والمدينة، وهي لا تميز في سيطرتها على العقول بين الأمي والمثقف، ذلك أن التفكير السطحي الساذج المجرد من المعرفة العلمية لا ينحصر في الفئات الشعبية، وإنما نجده على نطاق واسع من السلم الاجتماعي لأفراد المجتمع الواحد".[1]

فالمعتقدات جزء من الكيان البشري إذن، تعبر عن التصورات إزاء الظواهر الطبيعية. يؤدي فيها الخيال دورا هاما تكتسب من خلاله طابعا خاصا، ثم أنها عالقة بالمواقف الإنسانية العامة.[2]

من المعتقدات التي يتداولها المجتمع الريفي، الشعوذة، الطرقية، الأولياء، الطب الشعبي حيث أكسبها هالة أسطورية، والهدف من ذلك تأكيد مقولة دينية، الترهيب، الترغيب... ولا شك أن ترسيخ هذه المعتقدات ذات المضامين الدينية على مر العصور قد ساهم في تكوين ذلك الإرث الذي تناهى إلى الريفيين فأعطاهم لونا معينا وطبعهم بطابعه.

- **الشعوذة**:"هو فن التأثير على الأرواح من خلال معاملتها كالبشر في نفس الظروف أي عن طريق تهدئتها، استرضائها، استمالتها، تخويفها، سلبها قوتها وإخضاعها لإرادة المرء، أي بنفس الوسائل التي وجدها المرء فعالة مع البشر الأحياء".[3]

من موضوعات الشعوذة، الجن حيث يعتقد كثير من الريفيين بوجودها، وأنها قادرة على أن تسكن الإنسان، وتلازمه، بل حتى في بيته، كما يكثر تواجدها في المناطق الخالية وأيضا في الأماكن التي تتجمع فيها القاذورات والأوساخ فتراه يتعوذ بالله منها كلما صادف مروره بها، ومن لم يتعوذ منها فقد يصيبه مكروه.

" إن جنيا من سلالة ابن الأحمر أصابها عندما تخطت مكانا به ماء".[4]

"أغلب ظنهم أنها تصيب الإنسان وهو يغتسل عند غروب الشمس أو بالليل".[5]

في مثل هذه الحالات يلجأ إلى الطالب هكذا يدعى في الريف، حيث يحاول تحديد الإصابة ثم يقترح العلاج والذي غالبا ما يكون تقديم الذبائح وذلك من أجل طرد الأرواح الشريرة على

---

(1) محمد الجوهري: علم الفلكلور، المرجع السابق، ص:62-63.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) ياسين بوعلي: الدين والعصبية في حكايات شهرزاد-المعتقد الشعبي-، دار الطليعة، بيروت، 1984، ص:99.

(4) ريح الجنوب، ص:211.

(5) الرواية، ص:214.

اعتبار أن الجن تفضل الدماء. "سلالة ابن الأحمر لا تخرج بدون إراقة دم".(1)

ويلجأ الطالب عادة إلى الإيحاء بطرد الجن من الإنسان أو البيت بفضل عقاقيره التي يستعملها.

ثم يعمد بعد ذلك إلى كتابة الحجاب وهو عبارة عن تميمة يكتب فيها حروفا غير مفهومة ثم يأمر بوضعها حول العنق لتحصين صاحبها من كل سوء "أخرج كيسا صغيرا به عقاقير مختلفة لم تعرف منها خيرة إلا الجاوي..

"أخذ الشيخ حمودة يكتب حروفا و أرقاما متتالية ثم يترلها في جدول مخمس".(2)

وتمثل العزيمة وهي (نوع من الرقية المعقدة) عاملا حاسما في إبطال السحر،حيث يوظف الطالب كل إمكاناته و قدراته لتسخير الجن، و يقوم باستدعائها بأسمائها.

"أين ابن الأحمر، أين ابن الأزرق، أين ابن الأكحل، آتوني جميعا بجنودكم وخيولكم ومحلاتكم."(3)

بعد هذه الطقوس، يطمئن المصاب ومن حوله على حاله، بعد أن يكتب له حجابا يقيه الشرور كلها. ولأن الريفيين يعتقدون في قدرة الطالب على قهر الأرواح الشريرة، فإنهم لا يتوانون في إحضار كل ما يطلب، ويكونون أسخياء في شكر الطالب على طريقتهم ما داموا متيقنين من الشفاء.

- **الزردة:** ظاهرة اجتماعية تقتصر ممارستها على الوسط الريفي دون غيره، وهي مناسبة يعبر فيهـــا الريفيون عن تجذر هذه الظاهرة، و يستعرضون من خلالها أنماطا سلوكية حيث يختلط فيها الغناء بالرقص، والتضحية، إضافة إلى بعض الطقوس الدينية.

في رواية (الجازية والدراويش) تعتبر الزردة مناسبة اجتماعية ودينية. فحين"تقام الزردة بدون مناسبة تقليدية تدعو إلى إقامتها، تشكل ظاهرة اجتماعية ممتازة، رغم ما يشوبها من خرافات وأساطير فيها تزول الحواجز، ويرتفع الحجاب، وغالبا ما تكون مناسبة للتعارف بين فتيان القرية وفتياتها المحجبات." (4)

تبدأ الزردة بتجمع السكان في مكان ما، ثم يشرع في الاستعراضات.

" ما أن حلت الساعة الحادية عشر حتى كانت كل الجهات المحيطة بالساحة مكتظة بالناس، من

---

(1) الرواية، ص:212 .

(2) الرواية، ص:211.

(3) الرواية، ص:213.

(4) الجازية والدراويش، ص:65.

كل الأعمار". [1]

وعادة ما تكون الأضرحة أمكنة يجتمع فيها الريفيون لإقامة الزردة، فهم يعتقدون أن هذه الأضرحة لأولياء صالحين لهم كرامات و خوارق.

"وقع بين السكان، غبيهم وعاقلهم شبه اتفاق على إسناد الكرامة والخوارق للجامع والأولياء". [2]

للزردة طقوس مقدسة لا ينبغي بأي حال من الأحوال إغفالها، من ذلك دخول العجائز إلى دار الأحباس وخروجهن من هناك، وبأيديهن مكانس لتنظيف ساحة الجامع والجهات المحيطة بها، ثم رش المكان المعد لإعداد الطعام والأكل والجلوس بالماء.

ويستغل الوافدون إلى الزردة تواجدهم فيها بالتوجه إلى الأولياء الصالحين بالدعوات اعتقادا منهم أنها تلبى شرط أن يسبق ذلك النية الحسنة.

"إن أغلب السكان يعتقدون أن الدعوات الصالحات لدى أضرحة الأولياء السبعة تولد العواقر وتزوج العوانس". [3]

أما من جاء بنية سيئة فإنه سينال حقه من العقاب و الجزاء.

"إن من جاء إلى السبعة بنية سيئة لن ينجو من نقمة أوليائها". [4]

ولا يمكن تصور الزردة دون تضحية، فهي تضفي عليها هالة من القداسة، حيث يصطحب القادمون عددا من الحيوانات فيتبرعون بها قربانا للأولياء الصالحين.

"سيق إلى مكان الذبح بعدما طوف به في ساحة الجامع". [5]

ومن الطقوس التي تزيد الزردة صخبا ورهبة حلقة الرقص، حيث يظهر الدراويش قدرات خارقة أثناء رقصهم مصحوبة باستعمال المناجل لأداء لعبة النار. و"الدرويش مشتق من الفارسية ويدل على من يسعى لطرق الباب بمعنى المتسول وتستعمل الكلمة في الإسلام غالبا بمعنى العضو في الجمعية". [6]

"تحمى المناجل حتى تصير بيضاء، لمسة واحدة تجعل الجلد يلتصق بها...

([1]) الرواية، ص:202.

([2]) الرواية، ص:58.

([3]) الرواية، ص:70.

([4]) الرواية ، الصفحة نفسها.

([5]) الجازية والدراويش، ص:84.

([6]) OMAR OUHADI: *Analyse du roman Algerien*, op-cit, p:94.

"يلمسونها ويعلقونها بألسنتهم ويمررونها على أذرعتهم العارية." [1]

بفضل هذه الممارسات التي تختلط فيها الانفعالات النفسية بصخب الموقف، اكتسبت الرواية بعدها الدرامي الذي بلغ درجة قصوى من التوتر والغرابة.

في رواية (عين الحجر) لا تختلف مراسيم إعداد الزردة عن تلك التي جرت في دشرة *ابن هدوقة* إلا في الغاية التي على أساسها كانت إقامة الزردة. فهذه المرة من أجل شفاء *الخثير* القعيد. "حل اليوم موعد إقامة زردة *سيدي مرزوق* من أجل شفاء *الخثير* ". [2]

وفي كل زردة يستغل السكان الحدث ليكثروا من الرجاء أملا في تحقق أمانيهم، شفاء فرج بركة...إلخ.

"...وجد فيها سكان سيتي ليزندجان فرصة ليجعلوا منها زردة للحي بأكمله، إحياء لتقليد قديم كانوا قد نسوه في حياتهم الهامشية بعين الحجر، لكل واحد منهم رجاء يود لو يتحقق أو كرب يريد لو ينفرج، أو مرض يلتمس شفاءه، أو كان يطمع في دفع سوء الطالع، أو ابتغاء بركات ولي الله". [3]

وفيما يخص الترتيبات المتعلقة بإقامة الزردة، فإن أمرها موكل إلى الشيوخ والرجال الذين كانوا أول مافعلوه بعد أخذ ورد هو "شراء كبش كبير ساهم كل ساكن في ثمنه بما فيهم المتسولون". [4]

أما التبرعات التي سيتم جمعها من السكان، فإن مثل هذا العمل لا يستطيعه إلا الشباب الذين في مقدورهم أن يجوبوا أحياء القرية، لذلك "اتفقوا على تعيين جماعة من البطالين وأشباه البطالين تطوف بجوار القرية لجمع التيرعات، وقد اجتمع لديها قدر كبير من الدقيق والسمن والزيت ومقدار لا بأس به من النقود هبة لخادم الضريح". [5]

بعد أن يتم التحضير للزردة وإعلام الناس بيومها ينهض الناس باكرا بما أعدوه تحمله الحمير والعربات متوجهين إلى ضريح *سيدي مرزوق* يتقدمهم حاملوا الأعلام، وصاحب القصبة والبندير وحناجرهم تنطلق منها المدائح والدعوات، حتى إذا وصلوا إلى الضريح، يستقبلهم الشيخ

([1]) الرواية، ص: 84.

([2]) عين الحجر، ص:65.

([3]) الرواية، الصفحة نفسها.

([4]) الرواية، الصفحة نفسها.

([5]) الجازية والدراويش ، ص: 66.

ومن معه من السدنة:

"مرحبا بكم في ضريح جد عين الحجر...جدكم سيدي مرزوق".[1]

فترد الوفود القادمة بصوت واحد:

"بركاتك سيدي مرزوق، بركاتك... جيناك مسلمين مكتفين... إن لم تلحقنا بركاتك أهلكنا هم الزمن...يا بركات الأولياء والصالحين...".[2]

وبعد الطقوس التي يجريها الشيخ *الذوادي* على المريض في جو امتزجت فيه مشاعر العطف على حال *الخثير* مع إيمان الجميع ببركات الشيخ، وقدرته على شفاء المريض... تحدث المعجزة**!** ويستعيد *الخثير* القدرة على المشي. تختلط نغمات القصاب ودقات البندير مع هتافات الزوار بالتكبير والصلاة على النبي، والدعاء بحلول البركات، كما تتعالى زغاريد النسوة فرحا بتحقق المعجزة**!**

يختلف الكتاب الروائيون إذن في دوافع توظيفهم للتراث الشعبي في إبداعاتهم، بعد أن أيقنوا بأنه (التراث الشعبي) جزء من ثقافتهم، وأنه يسهم في تكوين خيالاتهم، لذلك راحوا يستلهمونه ويستوحون منه الصور. وكما اختلف الكتاب في الدوافع (واقعية أو فنية) فإنهم تباينوا أيضا في الاستفادة من التراث كم وكيفا.[3]

يبدو ولع الكتاب الروائيين بالتراث على اختلاف فنونه لا حدود له، وهو إقرار ضمني بتوجه كثير من هؤلاء الكتاب إلى الفلكلور الشعبي يضمنونه فنونهم وإبداعاتهم كل حسب مبادئه ودوافعه.

فبعد أفول نجم الرومانسية وبروز الواقعية، اتجهت الرواية الواقعية إلى تصوير البيئة المحلية كي تعبر عن هموم المجتمع ومشاكله، والتصق الروائيون ببيئاتهم كـنجيب *محفوظ* في (القاهرة الجديدة) و(خان الخليلي)، *وحنا مينا* في (المصابيح الزرق)، *والطيب صالح* في (عرس الزين)... إلخ ثم توالت الروايات ترصد البيئة المحلية، وظهر اهتمام الرواة بالتراث المحلي شديدا كما هو الأمر لدى *إبراهيم الكوني، وعبد الحميد بن هدوقة* وغيرهم.[4]

وقد زاد هذا الاهتمام بالتراث المحلي لدى أدبائنا العرب بعد قراءتهم لأدب أمريكا

([1]) الرواية، ص:67.

([2]) عين الحجر، ص:67.

([3]) عبد الحميد بورايو: منطق السرد، المرجع السابق، ص:101.

([4]) محمد رياض وتار: توظيف التراث، المرجع السابق، ص:220-221.

اللاتينية، حيث بدا تأثرهم بالرواية التي اهتمت بالمكان وصورت بيئات كانت مجهولة، وغاصت في أعماق التاريخ حتى وصلت إلى الأساطير والحضارات القديمة، كحضارة "المايا" في البيرو والتي خصها الكاتب الغواتيمالي *"مغويل انخل أستورياس"* *(M.Angel Asturias)* برواية (ناس من ذرة) (Des gens en mais) كما كانت روايات الكاتب الكولمبي *"غابريال غارسيا ماركيز"* *(G.Garcia Marquiz)* خاصة (مائة عام من الحنين) شديدة الارتباط بالبيئة المحلية من خلال تطرقها إلى الحكايات الشعبية والأساطير، والإفادة منها في تشييد عوالمها. [1]

وإذا كان تأثير الرواية الأمريكو-لاتينية في الرواية العربية عند البعض واقعا كما هو الحال في رواية (ألف عام من العزلة) والتي تأثر بها الكاتب *رشيد بوجدرة* في روايته (ألف هام وعام من الجنين)، كما أشار إلى ذلك الدكتور *رشيد بو الشعير* في دراسته[2] أو *واسيني الأعرج* المتأثر في روايته (نوار اللوز) برواية *"أستورياس"* (السيد الرئيس)، فإن تأثيرها في البعض الآخر لم يكن سوى تحريضا على تناول المحلي والغوص في الأساطير والحكايات القديمة.

كما أن القول بتأثير الرواية الأمريكو-لاتينية لا ينطبق على الروايات التي سبقت ظهور هذه الرواية كما هو الأمر بالنسبة لـ*الطيب صالح* التي تناولت رواياته البيئة المحلية قبل ترجمة رواية أمريكا اللاتينية.[3]

وعن دوافع التوظيف الذاتية، فإننا نردها إلى رغبة السيرة الذاتية في الكشف عن خصوصية البيئة المحلية التي ترعرع فيها صاحبها، كما أن الحنين والشوق إلى هذه البيئة المحلية يكون دافعا إلى توظيف تراثها خاصة إذا كان الكاتب يعيش في الظفة الأخرى.

وهناك دافع آخر يكون وراء هذا التوظيف، حين تكون البيئة غارقة في أوحال التخلف وتعرف حالة من الفقر والبؤس.[4] ولعل أهم هذه الدوافع هو طرح الهوية رغبة في التأسيس لرواية ذات صبغة عربية شكلا ومضمونا.[5]

رابعا: ملامح الشخصية الريفية

يذهب عدد من الباحثين إلى تعريف الشخصية بأنها "ذلك المفهوم أو ذلك الاصطلاح

([1]) غوردن برذرستون: نشأة الرواية في أمريكا اللاتينية، ترجمة سميرة بريك، وزارة الثقافة، دمشق، 1984، ص:60.

([2]) الرشيد بوالشعير: أثر غابريال غارسيا ماركيز في الرواية العربية، دار الأهالي، دمشق، 1981، ص: 122.

([3]) محمد رياض وتار: توظيف التراث، المرجع السابق، ص:222.

([4]) صلاح صالح: الرواية العربية والصحراء، ط1، وزارة الثقافة، دمشق، 1996، ص:34-35.

([5]) المرجع نفسه، ص:56.

الذي يصف الفرد من حيث هو كل موحد من الأساليب السلوكية والإدراكية المعقدة التنظيم التي تميزه عن غيره من الناس، وبخاصة المواقف الاجتماعية"[1]، وتبدو أهمية هذا التعريف في كشفه عن مضمون الشخصية وحدودها ووجودها، وتفكيك عناصر بنائها.

وإذا كان مدار دراسة الشخصية يتحدد من خلال البيئة الاجتماعية، وعلى العوامل الزمانية، إضافة إلى العوامل النفسية والسلوكية، فإن العلماء وجدوا صعوبة واضحة في تحديد معاني للشخصية، حيث توصل العالم *"ألبورت"* إلى تحديد ما يقرب من خمسين معنى اتخذها هذا اللفظ في شتى استعمالاته، ومع ذلك فقد توصل إلى تصنيف هذه المعاني على كثرتها إلى صنفين؛ يتعلق الصنف الأول بالمظهر السطحي الخارجي، والثاني يتعلق بجوهر الإنسان، أو طبيعته الداخلية.[2]

هكذا نرى أن الاصطلاحات ذات الدلالات المعرفية الخاصة تضع مفهوم الشخصية في أطر متعددة يمكن من خلالها تناولها وتحليلها.

سنحاول من خلال النماذج الروائية المدروسة تحديد ملامح الشخصية الريفية وفق مادة النص الإبداعي، على اعتبار أن الشخصية الريفية موجودة ومجسدة في أعمال الروائيين الجزائريين على اختلاف اتجاهاتهم وقدراتهم التعبيرية. وسنركز في هذه الدراسة على النماذج الريفية:

1- الرجل الريفي

2- المرأة الريفية

3- الجماعة

1. الرجل الريفي:

تهيمن سلطة الرجل وتتحكم في مسارات الحياة كلها في المجتمع الريفي، فالتكوين الاجتماعي ذكوري السمات، ومن ثم فإن من الطبيعي أن يحتل الرجل الريفي المساحة الأكبر في الروايات المدروسة، فهو يشكل -غالبا- النموذج الروائي الذي تدور حوله أحداث الرواية وشخصية طاغية على غيره من الموضوعات الريفية. وتتجسد فيه خصلة البساطة والروح الإنسانية النقية على الرغم من اشتداد عوامل البيئة والزمان وتأثيرات المحيط الاجتماعي القريب من قريته وريفه في المدن.

([1]) لويس كامل وآخرون: الشخصية وقياسها، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1959، ص:12-13.

([2]) فاتح عبد السلام، ترييف السرد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2001، ص:26.

ملامح الشخصية الريفية في هذه الروايات تسعى لتأكيد سمات خلقية لا توجد عند أناس آخرين، لذا عمد الكتّاب إلى التركيز عليها، في المقابل لم يكن الوصف الجسماني الذي يعمق الرسم الحسي حاضرا بكثافة، خاصة في تثبيت القرائن بين شكل الإنسان ومحيطه الخارجي القاسي.

يعقد *مولود فرعون* في (الأرض والدم) مقارنة بين رجل ريفي وآخر قادم من المهجر: "وجد نفسيهما وجها لوجه في المنعرج الذي يخفي المقهى، أحدهما طويل قوي صحيح معافى والآخر قصير أعجف نقي نظيف في قندورته الحريرية الزرقاء".[1]

في رواية (الحريق) يركز الراوي على الرجل الريفي على أنه "قاس، صلب، إن وجهه وجه مقاتل قوي الشكيمة... إن شاربيه الطويلين يتهدلان على الجانبين تهدل جلد السوط...".[2]

وفي مكان آخر يحدد الكاتب ملامح فلاح مريض:

"استدار الشاب حتى قابل بوجهه الشمس، فظهرت البقع السوداء التي تحت عينيه كانت الملاريا تنهشه نهشا. إن نظرته متقدمة محمومة، وبدا وجهه الذي أخذت تنبت عليه لحية جعداء، بدا أصفرا ضاربا إلى خضرة بلون الزيتون".[3]

ويبدو الفلاح على طبيعته الحقيقية عندما لا يريد أن يغير من مظهره، وأن يعطيه صفات مظهرية خاصة، ففلاحه دائما تراه "ذاهبا كل صباح إلى الحقول، فأسه على كتفه، وبلغته في رجله".[4]

ولكن عندما يريد رصد ملامح شخصية ريفية قد ابتعدت عن الفلاحة لسبب معين، فإنه يعمد إلى ذكر صفات الضعف "أمسك عامر المقبض الخشن بيده الطرية المشحمة، وهو في أشد حالات التأثر لدرجة لم يستطع معها رفع صوته"[5]

وكأن الرواية ترشح نموذجها بهذه الأوصاف للخروج أساسا من عالم الفلاحة الذي يحتاج إلى رجل صلب قوي له عضلات، له خبرة بالفلاحة :"لقد كان لـــ*سليمان* خمس فتيات ليس من بينهم وريث ذكر واحد، وقد اشتهر بكونه فلاحا ذو فراسة لا يخطئ، فكان يستفسر عن بداية البذر، كما يستشار في غرس الأشجار، أو تشذيبها وكأن الرزنامة مدونة في رأسه، يحسن الحساب

---

(1) *La terre et le sang*,p,77.
(2) *L'incendie*, p,152-151.
(3) *Ibid*, p, 160.
(4) *La terre et le sang*,p,11.
(5) *Ibid*, p, 152.

أفضل من المرابط... وكان يتنبأ مسبقا بتساقط الثلوج والجليد، ويعرف جميع الأمثال التي بمثابة قوانين للطبيعة، التي تكشف الأفعال المفاجئة للمتغيرات الجوية، ويعرف كيف يلاحظ الحشرات والطيور والحيوانات، ويفهم ما تبلغه له عن الطبيعة. فقد كان مزارعا ماهرا، ومن البديهي أن يقبل الأفراد أن يكون هو الذي يحرث الخط الأول في شهر أكتوبر، وقيل أنه كان قويا جدا، طويل الهامة، كث الشعر، يأكل كالثور ويعمل مثله".[1]

تتميز شخصية الرجل الريفي بسجايا وسلوكات تلقائية تبعده عن التكلف والمداراة وتقربه من البساطة والنقاء، ويمكن أن نمثل لها بموقف *صالح بن عامر* مع الطفلة بائعة الزعفران:

"... وجد عند ركبته طفلة بحجم النملة تحاول أن تساعده على إزالة الوحل من ألبسته، تلف رأسها بخرقة حمراء، أنفها ملتهب من البرد. تلحس بلسانها كالبقرة، وبتلذذ كبير مخاطها السائل على شفتها العليا.

-عمي *صالح* تحتاج الزعفران؟.

نظر إليها بعينين موجوعتين:

-يا بنتي البرد عليك لماذا لا تعودين إلى بيتكم وترتاحين؟.

-يمّا مريضة يا عمي *صالح* وحق راس عودك ما عنديش باش نشري لها الدواء.

وضع دينارا في كفها المرتعش من شدة البرد، أسنانها كانت تصطك. أخرجت من الكيس البلاستيكي علبة زعفران ووضعتها في جيبه، ثم انطلقت في السوق...".[2]

ويرصد المقطع الآتي سلوكا فطريا بالغ العفوية والتلقائية يجسد كرم الرجل الريفي:

" ترك *ابن الجبايلي عايد* في حجرة الضياف التي لها باب خارجي وآخر داخلي، ودخل الحجرة العائلية يخبر زوجته:

-قومي يا ابنة الناس، لقد جاءنا ضيف من أعز الضيوف، أعدي لنا عشاء طيبا، لا تستعملي الكسكس الجاهز، افتلي للعشاء كسكسا جديدا من قمحنا، وأنت يا *حجيلة*، هيا قومي أعينيني لنذبح الخروف".[3]

مثل هذه المقاطع تبلور البساطة في فلسفة السلوك الإنساني، والقناعة الفكرية التي يحملها

([1]) الرواية، ص:71.

([2]) نوار اللوز، ص:49-50.

([3]) ريح الجنوب، ص:46.

الإنسان الريفي. وفي المقطع الآتي سينطق الكاتب رجلا ريفيا يجلس بين الناس ليجعله يفلسف حالات سياسية، وقضايا دينية، ومواقف كبيرة منطلقا من الفهم البسيط الذي يميز شخصيته.

"يسرد الآيات دون فهم، وينسب كلاما تافها إلى الرسول أو الصحابة، ويصلي بمناسبة وبدونها، ويرى أن كل ما يقوم به البشر لا يعدو التمثيل لرواية مكتوبة في اللوح المحفوظ منذ الأزل".[1]

ويظهر أن شخصية هذا المسؤول السياسي تجهل طبيعة الدور النضالي لحركة التحرير حين يفسر فترة الاستعمار وكيفية خروجه تفسيرا خرافيا "يستشهد في كل حديث بقول سيده *علي بن الحفصي*: فرنسا تخرج ويداها في الطين. ويسأل باستمرار هل شرعت في البنيان؟ لأن تلك علامة على نهاية وجودها، تخرج ويداها في الطين. قيل له مرة: إن البنيان الذي تبنيه فرنسا بالإسمنت وليس بالطين. ضحك الجنود من أعماقهم... وأكد أن السيد *علي بن الحفصي* يعي ما يقول وليس غريبا أن ينقطع الإسمنت من الأرض ما دام السيد *علي بن الحفصي* قال ذلك".[2]

من جهة أخرى كان الاهتمام واضحا بسبب ظروف الواقع المعيشي على تكوين ملامح الإنسان، فالرجل الريفي تتقاسمه هموم الفقر والمرض والبطالة التي غالبا ما تجعل حياته مهددة أو قاب قوسين أو أدنى من الانسحاق الكلي أو الضياع. ففي (نوار اللوز) نلتقي بـ*ـصالح بن عامر الزوفري* في قرية المسيردة "تصور يا القهواجي خويا، يا *"رومل"* تصوري يا *الجازية*، يا أخت *الحسن*، لو وجدنا شغلا في حي "البراريك" ما أكلتنا مخاوف الحدود، حين نفقد طعم الحياة، نعود إلى أكل بعضنا البعض، نتآكل فيما بيننا كالحيوانات المفترسة، لا شيء في هذا الحي غير البرد والجوع، وبيوت التنك والوحل، وتصفية الحسابات القديمة بالمدي والسكاكين والجنازات".[3]

كذلك الحال في (الحريق)، حيث يعيش الفلاحون حياة الفقر والعوز: "تلك قسمة الفلاح سيظل طوال حياته يعيش على هذه الأرض نفسها، تحف به هذه السماء نفسها، تحد نشاطه هذه الجبال نفسها، تقوم أراضي المستوطن الفرنسي سورا من حوله لا مخرج له منه، يعاني الفقر ويستقبل بجسده الأمطار، ويحتمل الحر المحرق، ويكابد ألوان القلق والخوف، فكل ذلك قسمته..".[4]

([1]) اللاز، ص:173.

([2]) الرواية، ص: 147.

([3]) نوار اللوز، ص:25.

([4]) *L'incendie*, p, 39.

2. المرأة الريفية:

في المجتمع الريفي الذي يغوص الروائيون في عوالمه، تكون المرأة حالة مهمة من الحالات الإنسانية التي تتحرك على تلك المساحة، فهي وجود إنساني له ثقله ودوره وعلاقاته المؤثرة وأسبابه الاجتماعية المرتبطة بحركة المجتمع وتطوره.

ولأن المرأة الريفية وليدة مجتمع ريفي، لبيئته وعوامله الاقتصادية والاجتماعية تأثيرات مباشرة عليها، فقد كان لا بد من طبع المرأة الريفية بسمات كلية متميزة من حيث الوعي والملامح والسلوك.

في (الحريق) يصف *"كومندار"* نساء بني بوبلان:

"أما النساء في بني بوبلان فقد لوحتهن الشمس حتى صرن بلون العسل، إنهن كالذهب، ومع ذلك لا شيء من هذا يدوم لهن طويلا، إن اللعنة القديمة تلاحقهن، فما أسرع ما تصبح أجسامهن أجسام حمالين، وما أسرع ما تتحفر أقدامهن التي تطأ الأرض، فإذا هي ملأى بشقوق عميقة، جمالهن يذبل في لمح البصر، بطريقة أو بأخرى، ولا يبقى لهن من آثار الجمال إلا صوتهن البطيء العذب الرخيم. غير أن جوعا رهيبا يسكن نظراتهن". (1)

إن هذا التشكيل هو جزء من المعاناة والقسوة التي تطبع حياة المرأة الريفية في بني بوبلان، معاناة أفقدتها جمالها ونضرتها وصحتها.

كما سعى الروائيون إلى إظهار جمال المرأة الريفية على حدود فهم الجمال لدى الريفيين. ففي رواية (الأرض والدم) يصف الراوي جمال امرأة ريفية: "هي الآن في الثامنة والعشرين ومع ذلك لا تزال في هيئة الفتاة الصغيرة، مكتنزة، معتدلة القوام شهيته، سحنتها كامدة وناعمة، وجسدها لين حار، ووجهها يقظ تزينه عينان سوداوان واسعتان، وفاهها تزينه شفتان طريتان لا تفارقهما الابتسامة، وتعرف كيف تصعر خدها ببراءة كبراءة الطفل المتضايق". (2)

ويبرز الراوي المرأة الريفية وقد أجهدت نفسها لإكمال وضعها الجمالي "...وبعد الحمام، أخرجت جبتين لديها وحزامها الحريري ومنديلها الجديد، ثم سرحت شعرها وتعطرت... وبعد أن تفننت في إظهار جمالها لغريمتها، استقبلت حسين بكل أنواع الإغراء الذي هيأته له". (3)

من جانب آخر تظهر المرأة الريفية على أنها العالم المستباح من قبل سلطة الرجل، وسلطة

---

(1) *L'incendie*, p, 27.
(2) *La terre et le sang*, p, 114.
(3) *Ibid*, p,128.

المجتمع اللتين تحملان لها الظلم دوما.

تمثل شخصية *ابن القاضي* السلطة الأبوية، سلطة القمع الاجتماعي التي لا تعارض، خاصة في مسائل الزواج. فعلى لسان زوجته خيرة يظهر استسلامها أمام رغبة الزوج في زف ابنته *نفيسة* لـ*مالك* شيخ البلدية"ربي قدر هذا، ثم حظي العاثر".(1)

ومن جهتها تظهر *نفيسة* المعنية بهذا الزواج مضطهدة ومغلوبة على أمرها "في الجزائر كان المستقبل وحده الذي يهمني، أما هنا فأبي هو المستقبل، أبي هو مالك مستقبلي، أبي يملك حياتي وحياة أمي... حياة المرأة ملك الرجل".(2)

وتأكيدا لما جاء على لسان الأم، يعلق الكاتب "سواء كان المكتوب أو الحظ العاثر أو شيء آخر منع هذه الأم من الإدلاء برأيها في هذا الموضوع الهام بالنسبة إليها، فإن الزوج كان مصرا على أن تكون له الكلمة وحده".(3)

في (الحريق) يبدو المشهد الآتي مجسدا لهذه السلطة المطلقة للرجل على زوجته لدرجة الضرب المبرح، حين تتجاوز المرأة الحدود المرسومة لها. فهذا *قاره* يمارس سلطته على زوجته *ماما* حين اتهمته بالمساهمة في حرق الأكواخ "فعقد ذراعه حول عنقها يخنقها، عقف في أول الأمر قبضة يدها فكفت عن الصياح، ولكنها ما لبثت أن تملصت منه فجأة بحركة مباغتة لم تحاول بعد ذلك أن تتخلص ولا أن تقي لطماته. أصبحت تتلقى الصفعات على وجهها بغير اكتراث، وأخذت قبضة الرجل تهوي على وجهها عدة مرات واستطاعت *ماما* عندئذ أن تتنفس ببطء شديد كانت شفتها السفلى مشقوفة متدلية دامية...".(4)

في (الأرض والدم) يدفع العرف الاجتماعي وسلطة الرجل *عامر أوقاسي* العائد من فرنسا إلى تشديد الحجاب على زوجته *"ماري"* من أجل إخفائها عن الناظرين، "فذلك لأنها لا تصلح لأي شيء خارجه، أتحمل القفة أم الجرة ؟ مستحيل! وما دام الأمر على هذا النحو تترك لأوانيها وصحونها أفضل من أن نراها مقلولة اليدين تتسكع في أزقتها الضيقة المنحدرة على جانبي القرية جنوبا وشمالا".(5)

ذلك أن النساء في القرية وخاصة عائلة *آيت حموش* كان من مبادئها الشريفة "ألا تخرج

---

(1) ريح الجنوب، ص: 205.

(2) الرواية، ص:216-217.

(3) الرواية، ص:205.

(4) *L'incendie*, p, 184-185.

(5) *La terre et le sang*, p, 143.

سوى العجائز والبنات الصغيرات".[1]

وحين يصبح المحذور منه أمرا واقعا، تنتشر الإشاعات والأقاويل في الريف انتشار النار في الهشيم، وتصبح المرأة الريفية عندئذ في مواجهة مصيرها وقدرها عاجزة عن اتخاذ قرار حاسم يغير ذلك المصير أو تلك الحتمية. فها هي *شابحة* وعشيقها *عامر* يجدان "نفسيهما محط أنظار الجميع، وكأنهما طريدتان ليليتان تحت شبكة من الأضواء الساطعة، عليهما أن يردا على الشتيمة والتهديد، الفضيحة سوف تنتشر".[2]

عموما حاول الروائيون الكشف عن ملامح متنوعة لصورة المرأة الريفية، فلم يتعاملوا معها منفصلة في وجودها عن المجتمع، بل حالة إنسانية مرافقة للرجل ولقانونه، ومن ثم قانون المجتمع، فكانت عاملا مضيئا لأجزاء مهمة في الجوانب الاجتماعية والسلوكية في المجتمع، إلا أن الذي ينقصهم في ذلك دقة التصوير والغوص في أعماق المشاعر الإنسانية مما أفقد تحليل البناء الاجتماعي للشخصية شموليته، وبالتالي الكشف عن نمط تفاعلها مع البيئة الاجتماعية.

3. الجماعة الريفية :

التزم الروائيون في النماذج المدروسة بالتعبير عن هموم الفرد والجماعة أيضا، فهي حاضرة فعلا وسلوكا إنسانيا، حيث حاولوا تقديم صورة مجسدة لحقيقة وجودها الإنساني.

تظهر الجماعة في رواية (الأرض والدم) قانعة بالواقع لا تبحث عن سبل تغييره، ترضخ لتأثير المعتقدات الشعبية والخرافات السائدة في الوسط الريفي للسيطرة على حركة الفعل الإنساني للجماعة "فهم يتعارفون فيما بينهم ويشكلون كلا متكاملا، وأحكامهم على بعضهم جاهزة منذ الأجيال، لا يواجهون بعضهم بأحكامهم، ولكن كل واحد منهم يعلم في قرارة نفسه رأيه في الآخرين ذاك هو دأبهم، يتقابلون يوميا، ويحبون بعضهم بعضا، ويتعاونون ويتآزرون، ولكنهم يراقبون بعضهم ويتحاسدون ويتباغضون، والجميع يعمل على درء المظاهر الخارجية".[3]

تعتبرالزردة مناسبة يعبر فيها الريفيون عن تجذر هذا المعتقد باعتباره حدثا اجتماعيا ودينيا فحين "تقام الزردة بدون مناسبة تقليدية تدعو إلى إقامتها، تشكل ظاهرة اجتماعية ممتازة رغم ما يشوبها من خرافات وأساطير فيها تزول الحواجز، ويرتفع الحجاب، وغالبا ما تكون مناسبة

(1) *Ibidem.*
(2) *Ibid,* p, 197.
(3) *La terre et le sang,* p *95.*

للتعارف بين فتيان القرية وفتياتها المحجبات".[1]

هنا تظهر الجماعة كما غير فاعل مسلوب الإرادة بفعل تلك الأعراف والمعتقدات المتوارثة. وقد يحدث أن تكون مؤثرات الفقر والعوز والضيم عاملا في تنميط سلوك الجماعة كما يحدث مع سكان "البراريك" في (نوار اللوز) "هؤلاء هم سكان البراريك يعيشون وكأنهم في أحد أحواش سيدي بلعباس كل واحد يحاول أن يفرض نفسه وقانونه على البقية بأدواته الخاصة، عالم آخر، القوي يأكل الضعيف والضعيف يلتهم الأضعف، والأضعف يلتهم الأكثر ضعفا وهكذا... كل مجموعة تعيش بطقوسها الخاصة: العمال، المخدرون، الطيبون... المهربون... القوادون... القتلة كل واحد رمته منطقته الجائعة إلى هذا المكان واستقر فيه".[2]

وفي المقابل نلتقي مع الجماعة التي تكون قوة منتفضة، وإرادة قوية وإصرارا على تغير الواقع، وهي القوة التي يتحقق لها الانتصار حتما.

تصور رواية (الحريق) كيف تنتصر إرادة الفلاحين بعد مدة طويلة من القهر والظلم والعبودية من قبل "الكولون" الذين "وصلوا إلى هذه البلاد بأحذية مثقبة... وها هم أولاء يملكون مساحات من الأرض لا تعد ولا تحصى".[3] وأصبح صاحب الأرض خادما عند هذا "الكولون" وبأجر زهيد، مما ضاعف من معاناة الفلاحين الذين أجمعوا كلمتهم ووحدوا صفوفهم وقرروا الدخول في إضراب "لقد أضرب العمال المزارعون عن العمل، فنشأ عن ذلك لغط كثير، وتعطلت المزارع، وكان هذا كافيا لفقدان هؤلاء المستوطنين الفرنسيين صوابهم مع أنهم كانوا واثقين ثقة كبيرة ظانين أن سلطتهم وطيدة ولا تتزعزع".[4]

وكانت الجماعة في (الجازية والدراويش) هي قوة الفعل الإرادي التي وقفت أمام إرادة الشامبيط ومشروعه القاضي بإخراج السكان من قريتهم لتمكين الشركة الأجنبية من بناء السد. ولإقناع السكان بضرورة الانتقال إلى القرية الجديدة أرسلت السلطة الطلبة المتطوعين "مهمتهم فيما أشاع الشامبيط إقناع السكان على الاستعداد للرحيل إلى القرية الجديدة".[5] لقد اصطدمت رغبة الشامبيط برفض سكان القرية الابتعاد عن قريتهم "السكان بحدسهم الجبلي رفضوا الرحيل

([1]) الجازية والدراويش، ص:65.

([2]) نوار اللوز، ص:148.

([3]) *L'incendie*, p, 31.

([4]) *Ibidem.*

([5]) الجازية والدراويش، ص:58

ورفضوا السد، رفضوا التغيير الذي يأتيهم من حفدة الشامبيط والدوائر القدامى".[1] وهكذا أفشل سكان القرية المشروع، بعد أن أثبتوا إصرارهم على التشبث بقريتهم رغم موقعها الذي يوحي بالعزلة، أما الشامبيط فقد انتهى به الأمر عند حافة المخاطر.

انحصر تشكيل الريف واقعيا إذن في الوصف والحوار من جهة، والتراث وملامح الشخصيات من جهة أخرى، حيث حاول الروائيون تقريب صورة الريف عبر تخييل منطقي يستند إلى الإدراك السهل. وبقدر تعمق هذا الإدراك "تريف" الرؤية. لقد حافظ الروائيون على النظرة النمطية وعلى الأنساق العامة المكونة للريف الجزائري، نظرة تجعل المكان حميميا ومرجعا لأصالة سكانه دون أن ينسوا (الكتاب) التزامهم بمهية الكشف عن علل المجتمع الريفي، فكان الطابع الأخلاقي والسياسي مهيمنا في وصفهم للمكان من طبيعة وقهر واستلاب وفساد وأصالة...إلخ.

([1]) الرواية، ص:189

ب ـ الرمز

الرمــــــز:

يمثل الرمز أداة فنية يقدم بها الكاتب ما يريد من أفكار متكئا على البعد الإشاري للإحالات الرمزية. وإذا كانت الحركات الرمزية جميعها تهدف إلى تحرير الأدب من وظيفته التفسيرية وجعله وسيلة للتعبير عن الرؤية الذاتية للعالم، فقد هدفت إلى تعويم الدلالات المحددة للألفاظ عبر الاستخدام الخاص للاستعارات والأبنية التخييلية(1) وهذا يعني جعل النص قابلا للتأويل المفتوح بإكسابه القوة التي يتحدث عنها *"بارت"* حين يصف المعنى:

"المعنى قوة تحاول إخضاع قوة أخرى، ومعان أخرى ولغات أخرى. إن قوة المعنى تعتمد على قدرته على الإدخال في نظام. إن أقوى المعاني هو ذلك المعنى الذي يستوعب نظامه أكبر عدد من العناصر إلى الحد الذي يبدو معه وكأنه يحيط بكل شيء جدير بالملاحظة في الكون الدلالي".(2)

1. المرأة / الأرض:

المرأة في السرد تكوين لغوي اختزل في التربية والتفاني من أجل الأولاد وبناء أحلام معيشية باعتبارها أما، فهي وإن ظهرت في رواية (ريح الجنوب) حكيمة وصبورة تفكر في مستقبل أبنائها فإنها من جانب آخر مثلث رمزا للأرض وللأصالة وللوحدة بين الماضي والحاضر، وهذه الصور الترميزية تعني تنويعا رمزيا للعجوز *رحمة*، انزاحت من الواقعي إلى الرمزي في سياقات: الأرض الأصالة، الوحدة.

العجوز *رحمة* واقعية لكونها امرأة فقيرة تعيش بؤس الريف الجزائري، وهي رامزة تحمل مواصفات تتجاوز العادي والمألوف في قدرتها على تحمل مآسي الواقع والتفاؤل بالمستقبل، وهي ليست مجازا للمرأة فحسب، بل مجازا تتكشف في شبكته الرمزية كل القيم الروحية والأخلاقية لسكان الريف.

بين *رحمة* والأرض علاقة حميمية "لا أخاف الموت، ولكني أحبه، أرأيت لو مت لبقيت هذه الأواني بلا إتمام".(3) وعلى الرغم من أن الكاتب لم يحدد ملامح العجوز الشكلية، مركزا على ملامحها الفكرية والدلالية، إلا أننا يمكن تصور تلك الملامح خاصة وأنها تتعلق بامرأة ريفية ارتبطت بالأرض، فهي قوية كما لا يستطيع الصخر، صبورة كما لا يطيق الصبر، وأنها -بحكم ذلك

---

(1) Encyclopaedia britanica, vol,11,E,15h, p:458.

(2) كلر جونثان: شعرية الرواية، ترجمة السيد إمام، إبداع، عدد سبتمبر، 1995، ص:106-109.

(3) ريح الجنوب، ص: 123.

التعلق- تمثل شيئا ينبثق من رحم الأرض في خلفية من الصمت والأسى. إنها امرأة تصعد من قلب الأرض، كأنها ترتقي سلما لا نهاية له، تتجسد فيها سمات المرأة الريفية التي تتضح فيها مأساة الواقع الذي يكدح أصحابه لينتجوا لقمة العيش المعجونة بالعرق، لذا نتصورها عجوزا بكفين جافتين وساعد أسمر قوي يشبه لون الأرض، ورائحتها رائحة الريف، وجبين بلون التراب، يحكي تاريخ الثورة وتقديس أرواح الشهداء، ويكشف عن استشراف بالأمل السعيد الذي سوف يتفجر مثلما تتفجر الأرض بالنبع المنتظر:"لا تبكي يا خيرة إن أيام الأحزان تقابلها أيام المسرات والثورة الآن انتهت، ونحن سعداء في أرضنا".[1]

لقد دفعت ضرورات الحياة والتعلق الشديد بالأرض *رحمة* إلى صناعة الفخار، وهو مورد رزقها الوحيد، في الوقت الذي يعزف فيه سكان القرية عن العمل في الأرض. وبالرغم من عملها المضني وحالة الشقاء التي تحياها، فإنه لا يخفف من بؤسها إلا آمالها المتعلقة بمستقبل القرية، وما تزرعه في الحياة من أفكار الأمل التي جسدتها في دقة التصوير، فهي في بحث مستمر عن أحسن الرسوم التي يمكن أن تشبع نهمها الفني وتحقق لها رغبتها، وكانت في كل مرة تزور فيها قبر زوجها تخاطبه:"ما زلت لم أهتد إلى صنع الأواني التي حدثتك عنها في الماضي، كلما أصنع آنية جديدة أجد في النهاية شيئا ينقصها... ليست هما اللتان لم يهتديا إلى صنع ما أريد، إنما عقلي هو الذي لم يجد الصورة التي تطابق إحساسي، أحب أن أصنع أواني إذا رأيتها من بعيد لا تفرق بينها وبين الأواني القديمة، ولكن إذا اقتربت منها وأمعنت النظر فيها وجدتها جديدة في البناء، في الصقل، في الزخرفة في كل شيء".[2]

إن البحث عن الرسوم والأشكال هي التي كانت سببا في موت *رحمة*، فقد كانت تهذي "..أنا آنية، أنا فخار، من يشتريني أنا أحسن من كل الأواني...أنا آنية...أصلح للماء، للطعام وللزهور".[3]

لتعميق هذا الرمز، لجأ الكاتب إلى اختيار كلمات تعبر عن شحنات عاطفية تكشف عما أصاب العجوز من خيبة أمل بسبب الواقع الذي كان يشهد تصدعات، وقد ظهر ذلك من خلال تكرار ضمير المتكلم ومن تجسيد المعايير الأخلاقية المجردة في صور مادية، تمثلت في تلك الأواني

---

(1) ريح الجنوب، ص:29.

(2) الرواية، ص:22.

(3) الرواية، ص:141.

المزخرفة التي قصدت بها إسعاد الناس وتوطيد علاقتهم بالأرض التي هي مصدر الماء والزهر والطعام.[1]

لقد حاول الكاتب أن يجعل من *رحمة* المرأة الإنسان والمرأة الرمز الشامل لطبقة الكادحين في الريف المهمش، ولكل النسوة المشابهات في الأرياف الجزائرية في تلك الحقبة التي أعقبت الاستقلال فهي كل مرأة جزائرية رفضت أسمال البؤس، واختارت طوعا و قناعة الالتصاق بالأرض، تحمل همومها وآلامها وهي رمز للأرض وللثقافة الشعبية، بين الأرض والحياة، فالأرض هي الحياة ومتى ابتعدنا عنها، دخلنا في حالة من العجز لا نخرج منها، ولا نستعيد حياتنا إلا بالعودة إليها، وهي رمز للثقافة الجماهرية المكافحة من أجل لقمة العيش، وهي الرمز للكفاح غير اليائس والثقافة الوطنية المتأصلة في التحمل والصبر، و طرح كل أشكال التواكل "لست أدري لمن تبنى هذه المساجد؟ الناس لا يصلون، لا يعملون، فمنذ الاستقلال وهم لا يعرفون إلا القيل والقال".[2]

هذا التساؤل يعكس الانزلاق الذي عرفه المجتمع الجزائري، حيث انعدمت الروح الجماعية وحب العمل، وانتشرت مظاهر الظلم والفوضى، وهو الأمر الذي يؤكد أحداث الرواية، حيث عرفت القرية جملة من الأحداث بمجرد وفاة العجوز *رحمة*، فهذا *رابح* الراعي يرفض العودة لرعي الغنم، وهذه *نفيسة* تصاب بلدغة أفعى، وتهوي أم *رابح* على *ابن القاضي* بالفأس، ليعود كل شيء إلى الفوضى، وتعود سيطرة النظرة الضبابية، وكأن العجوز *رحمة* هي التي كانت تحول دون وقوع هذه الكوارث في القرية.

لقد ماتت العجوز *رحمة* و لم تحقق رغبتها في إتمام الرسومات، أو أن ترى القرية موحدة ولعل الظروف السياسية والاجتماعية التي أعقبت الاستقلال لم تستطع توفير القدر الذي يمكن أن يحقق العدالة والوحدة ويعيد الأمل في العيش الكريم، ليبقى سكان القرية مع موعد تحقيق تلك الآمال ممثلا في قانون تطبيق الثورة الزراعية الذي يعد بمستقبل زاهر في كنف حياة كريمة.

في رواية (الحريق) ومثلما في تقاليد الرواية الفرنسية، تظهر المرأة في التقليد الديبي (نسبة إلى محمد ديب) بسلبياتها وإيجابياتها، الخطاب يحيي فيها الوظيفة المثالية على غرار الأرض المعطاءة والوطن المحرر. إنه *"كومندار"* الذي يصرح لــعمر:" الأرض إمرأة، سر الخصوبة واحد

([1]) محمد بشير بويجرة: الشخصية في الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص: 106.

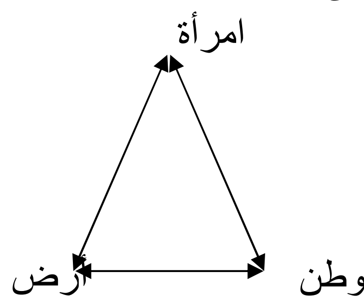
([2]) ريح الجنوب، ص:25.

في أخاديد الأرض وفي أرحام الأمهات على السواء". [1]

لقد أحس عمر بشدة تلك المعادلة (إمرأة/أرض) عند اكتشافه عري *زهور*"حين رأى بطنها طافت في ذهنه على حين فجأة صورة حصان فخم، عجيب مشؤوم بعض الشؤم إلا أنه يسمح له بجميع الآمال". [2] فالحصان يرمز للحرية في الأسطورة التي يذكرها "كومندار" لـعمر: "استيقظ بعضهم أمام أكواخهم فرأوا تحت أسوار المنصورة حصانا أبيضا بلا سرج ولا لجام ولا فارس ولا عدة... حصان بلا لجام ولا سرج بهرهم بياضه، و غار الحصان العجيب في الظلام". [3]

"ومنذ ذلك الحين أصبح الذين يلتمسون لأنفسهم مخرجا، الذين يبحثون عن أرضهم، أصبحوا مترددين، الذين يريدون أن يتحرروا، وأن يحرروا أرضهم، أصبحوا يستيقظون كل ليلة و يمدون آذانهم منصتين من ذا يحررك يا جزائر؟ إن شعبك يمشي في الطرقات يبحث عنك". [4]

إن هوية (الأرض/ الوطن) نعثر عليها في خطاب *"كومندار"*، والنضال الذي يقوده الفلاحون نضال لم يكن اجتماعيا إنه سياسي أيضا. لدينا نظام معادلة مكون من ثلاث مصطلحات والتي تحيلنا على البنية العميقة للحبكة، و يمكن تمثيله بواسطة المثلث الآتي:



بواسطة العلاقة التي تربط هذه الرموز الثلاثة يبدي الفلاحون انفعالاتهم، إنها تمثل التحول السياسي لهذه الرواية؛ الوعي السياسي للفلاحين.

2. اللاز/الشعب:

تحمل شخصية *اللاز* في رواية *الطاهر وطار* دلالات رمزية، بعضها مستمد من الواقع، والبعض الآخر من "الأيديولوجيا" التي يصدر عنها الروائي، حيث يظهر عنيدا مع الكل حتى مع ممثلي الاستعمار بالقرية، بل حتى مع أمه التي كانت تعجز عن مقاومته "فتسترسل في

(1) *L'incendie*, p, 32.
(2) *Ibid*, p, 115.
(3) *Ibid*, p, 31.
(4) *Ibidem*..

النواح".[1] حتى إذا ما رآه أهل القرية مساقا من طرف الدورية يتنفسون الصعداء ويعلقون "إن شاء الله هذه الضربة الأخيرة تريحنا وتريح جميع خلق الله...".[2]

لم تكن صلابة اللاز وحيله جوانب سلبية، بل أيضا في الجوانب الإيجابية، وهي تلك الجوانب التي تدفع بالثورة وتسندها، حيث كان يحاول كسب ود الجنود والضابط في الثكنة لتسهيل تهريب الجنود وإلحاقهم بالثوار.

إن تعليق الضابط "...آه...أيها القذر، إنك لا تمثل شيئا غير هذا الشعب اللقيط، غير هذه القضية المفتعلة التي انفلتت من دبر التاريخ"[3] حين فشل في الحصول على معلومات. وبعد أن أذاقه ألوانا من العذاب لم يأت اعتباطا، بل كان له جذور تاريخية ونفسية واجتماعية، كان المستعمر على ضوئها يعتبر الشعب الجزائري أمة متخلفة.

من هنا كان دور هذه الشخصية الرمزية، هذا الدور الذي يتمثل في تلك العلاقة القوية بين *اللاز* والشعب كله، وهو الدور الذي أكده *زيدان* الذي كان يحادث *اللاز* داخل نفسه فيقول: "فيك بذور كل هؤلاء يا *اللاز*، بذور كل الحياة، كالبحر...لا... إنك الشعب برمته، الشعب المطلق بكل المفاهيم".[4]

إذن هناك تطابق بين العناصر المكونة لهذا الشعب، وبين الصفات التي يملكها اللاز والتي تتلخص في الصلابة في المواقف خصوصا أمام المصير، والثقة بالنفس، والتمسك بالمبادئ، وهي العناصر نفسها التي ميزت الثورة التحريرية، وأضفت على شخصية اللاز التقديس والتعظيم.[5]

وإذا كان *اللاز* يمثل الشعب، فإن الروائي عمد إلى تعميق هذه العلاقة بينهما عن طريق الرمز ذلك أن كلا منها لا يعرف له نسب، فالشعب الجزائري مزيج من الأجناس، ففيه البربري والعربي والتركي والبيزنطي، غير أنه ينتمي في الأخير وعن طريق الحتمية التاريخية إلى العنصر العربي. أما *اللاز* فهو مجهول الأب حتى وإن أثبت الكاتب بنوته لـ*زيدان*، لأن اللاز –حسب بنائه في الرواية– أعم وأشمل من أن ينتسب لأب معين.

ومع ذلك يظل *اللاز* ابن القرية التي ينتسب إليها والتي ضاقت ذرعا من طيشه وسلوكاته

([1]) اللاز، ص:13.

([2]) الرواية، الصفحة نفسها.

([3]) الرواية، ص:130.

([4]) الرواية، ص:164.

([5]) محمد بشير بويجرة: الشخصية الروائية، المرجع السابق، ص:57 .

في الجزء الأول من الرواية، لينتقل عند سكان القرية إلى شبه معبود ديني في الجزء الثاني من الرواية (العشق والموت في الزمن الحراشي). فالشبه بينه وبين الشعب في النسب والمعاناة موجود.

ظهرت علامات الرمز في هذه الشخصية من خلال هذه العلاقة في الضابط الفرنسي المريض الذي كان يمارس معه اللاز الرذيلة مستغلا بذلك سلطته لإشباع نزواته، تماما كما كانت فرنسا تستغل ثروات هذا الشعب بحجة عدم قدرته على تسيير أموره لأنه شعب متخلف وجاهل.

فالضابط الفرنسي صورة للاستعمار تجلت فيها كل مظاهر الخسة والدناءة، ورمز الهيمنة العسكرية غير أنه أي الضابط عاجز وهو في حاجة إلى *اللاز* الذي ظل يمثل الشعب في أصالته وذكائه في إدارة المعارك. لقد قلب الكاتب تلك الصيغة عبر تلك العلاقة ليصبح اللاز هو الطرف الفاعل، بل يملك القدرة على إخضاع الآخر بالقوة وإهانته، يقول الضابط الفرنسي واصفا *اللاز*:"كان يهوي علي بالضرب كلما فرغ من مهمته".[(1)]

ويبالغ الكاتب في قمع الذات الفرنسية وقهرها حين يورد على لسان الضابط تعليقا على ضرب اللاز له بعد كل اتصال بينها: "لم يكن في ذلك أية إهانة لو ظل اللاز لازا فحسب، أما وأنه فلاق يستغل ضعفي واستسلامي له كالعاهرة البئيسة ليؤدي دوره ويقدم الخدمات لإخوانه، فهذه هي الإهانة بعينها...".[(2)]

أما العلامات الرمزية الأخرى فتمثلت في علاقة *اللاز* بسكان القرية الذين أبدوا كرههم لهذا اللقيط الذي لا يتحرج في إيذاء الكل حتى أمه لم تسلم من لسانه، كان هذا الموقف في بداية الرواية، ليتحول هذا المقت إلى حب في نهاية الرواية.

فـ*اللاز* من هذا التصور يرمز إلى الثورة التي واجهت في البداية صدودا من طرف الأحزاب السياسية التي اتخذت منها موقفا سلبيا، ولكنها ما لبثت فيما بعد أن اعتنقت مبادئها والتفت حولها.

فهذا *زيدان* يخاطب *اللاز* رمز الشعب وهو في يواجه مصيره:"حظنا سيء يا اللاز يوم وقعت في قبضة يدي أُفصل عنك لن تتطور، خلقت مادة خاما، وستظل كذلك، لن يفهمك أحد بعدي يا اللاز، حتى أنت لن تفهم نفسك ألحقت بها عفويا، بل هي التي التحقت بك، أدركت الثورة وأدركتك، أدركتها عملا وأدركتك روحا، ولما حان أوان اقتحامها لرأسك لفكرك، ها هو

([1]) اللاز، ص:82.

([2]) الرواية، الصفحة نفسها.

الجسر يقطع بينك وبينها، ها هي النهاية تحل الموت".[1]

يعدم *زيدان* لكن الكاتب يصادر هذا اليأس، فالمستقبل يحمل بشارات الأمل، هذه البشارات التي تلخصها عبارة *اللاز* التي ما يفتأ يكررها:"ما يبقى في الواد غير حجاره".[2]

الترميـــز:

تمتلك بعض الأعمال الفنية تلك الطاقة الكامنة التي تعطي للمتلقي متعة انسياب التأويلات، إلا أن بعض الأعمال-من جانب آخر- تضعنا مباشرة عند التعليق النهائي، أي أننا ببساطة نكون قد وصلنا إلى ما يخبر عنه اللفظ حقيقة، وهنا يتوقف العمل عن كونه رمزا ليصبح "أليغوريا" (Allegory) ترميزيا "والأليغوريا ينظر إليها عموما بوصفها شكلا يتطلب تعليقا".[3]

تحدد الموسوعة البريطانية مفهوم الترميز على أنه: "عمل إبداعي كتابي أو شفاهي أو تشكيلي يوظف الخيال الرمزي من أجل إيصال الحقائق والاستنتاجات حول الخبرات والسلوكات البشرية".[4]

ويعرض *"جون ماكوين"* في موسوعة المصطلح النقدي لظروف الترميز اصطلاحا مستقرئا تطور مفهوم الترميز عبر العصور. ويرى أن الترميز قد يقسم إلى أسطوري وقصصي وتشخيصي وتنميطي ونبوئي وترميز بالحرف والعدد ونفسي.[5] سنعتمد بعض هذا التقسيم في دراسة أشكال الترميز في الأعمال المدروسة.

1. الترميز الأسطوري:

يعرف *"جون ماكوين"* الأسطورة على أنها: "سلسلة حكايات تقوم بتفسير تلك الحقائق العامة التي تؤثر عن كتب فيمن يؤمن بها، حقائق مثل الأزمان والفصول... والموت والقوانين الأخلاقية".[6]

يظهر الترميز الأسطوري في (الحريق) ممثلا في الحصان، حيث نجده يتمظهر في تمظهرين هما:

- تمظهر واقعي*:* وفيه يؤدي أدوارا في حياة الشخصيات الروائية، لا يساهم في تصعيد

([1]) اللاز، ص:257.

([2]) الرواية، ص:10.

([3]) كلر جونثان: شعرية الرواية، المرجع السابق، ص:111.

([4]) *Encyclopaedia britanica*, p:277.

([5]) ينظر جون ماكوين: موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ج4، دار المأمون، بغداد، 1990، ص13.

([6]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الأحداث إلا بشكل محدود.(حكاية سليمان مسكين مع السلطة الاستعمارية، وكيف أن أسرته تشردت، وأبعد والده إلى الكيان بسبب تشبثه بحصانه، ورفضه تسليمه لأحد للمعمرين).

- تمظهر أسطوري: وفيه يتخذ الحصان مظهرا أسطوريا في شكله واسمه ودوره.

وعن استحضار صورة الحصان في الرواية، فإن الخيل اكتسبت تقديرا وقدسية في الثقافة الشعبية، وفي الموروث الثقافي. لقد أقسم الله تعالى بالخيل في قوله تعالى: ((وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا)).[1]

وفي الحديث الشريف أن النبي صلى الله عليه وسلم قال:"الخيل معقود بنواصيها الخير إلى يوم القيامة، فإذا رأيتموها فامسحوا على وجوهها وادعوا لها بالبركة".[2]

إن حضور الحصان في الأساطير يؤشر على كونه جزءا من بيئة إنسان الريف، خاصة وأن الطابع الغالب على منطقة الريف هو الطابع القروي، في خريطة جغرافية تتسم بتواجد الجبال وكثافة الغابات، وما استتبع ذلك من مسالك وعرة. هذا الواقع الجغرافي فرض على الإنسان الريفي معايشة الحيوان (الحصان) ومحاورته باعتباره أبرز كائنات الطبيعة المحيطة به. فهو وسيلة للنقل المتاحة في جغرافية المنطقة، ووسيلة حرب لا غنى عنها، فقد كان حضور الحصان في المعارك التي خاضها الجزائريون خاصة الانتفاضات الشعبية ضد الغزو الاستعماري مميزا، وقبل ذلك في الفتوحات الإسلامية. هذه المعايشة أفرزت سلوكات مصاحبة على المستوى الاجتماعي، فقد أدى هذا الاعتزاز بالحصان إلى أن جعل محورا لأغانيه بل تعدى إلى التمظهر الأسطوري.

هذا الحصان الأسطورة أضاف له الكاتب من عندياته، فقد جعله حصانا أبيضا طائرا له جناحان يطوف بالقرية، وبأسوار المنصورة، حصان بلا سرج ودون لجام بلا فارس ولا عدة وغار في الظلام. إنه يرمز إلى الحرية، يلهم استحضار التاريخ ممثلا في تلك الأيام المتوحشة قبل وصول الفرنسيين.

إن تجوال الحصان وهو يضيء عند مروره أسوار المنصورة القلعة القديمة التي ظلت صامدة أمام الهدم يعيد إحياء الماضي المجيد ويدعو إلى الفعل(المقاومة)، إلا أن ظهوره لا يتخذ معنى إلا عند دورانه للمرة الثالثة حول المنصورة، فعندما قام الحصان بدورته الثالثة حول القلعة العتيقة، حينها طأطأ الفلاحون رؤوسهم عند مروره وفي هذا دلالة على الخضوع أي خضوع الشعب الجزائري

([1]) سورة العاديات، الآية الأولى.

([2]) متفق عليه.

للمستعمر الفرنسي.

حصان الشعب يحاول استعادة الفضاء والكلمة المصادرة، ضد الآلة الوحشية المدمرة المنتسبة لـــ"الكولون" ورمز خطابه القاطع.

"لم تأخذ الفلاحين سنة من النوم ... فرأوا تحت أسوار المنصورة حصانا أبيضا بلا سرج ولا لجام ولا فارس ولا عدة ، يهتز عرفه بعدو جنوني ... حصان بلا لجام ولا سرج يبهرهم بياضه، وغار الحصان العجيب في الظلام.

وما كادت تنقضي دقائق معدودات، حتى دوى عدوه من جديد يطرق الليل عاد الحصان يظهر تحت أسوار المنصورة وعاد التطواف بالمدينة القديمة المندثرة. كانت الأبراج الإسلامية التي قاومت الفناء تلقي ظلالها الكثيفة في الضوء المعتم.

ودار الحصان بالمدينة القديمة مرة ثالثة، حتى إذا مر بالفلاحين حين أحنوا رؤوسهم جميعا، وامتلأت قلوبهم اضطرابا وحلكة، لكنهم لم يرتجوا هلعا... فكروا في النساء والأطفال. قالوا لأنفسهم: عدوا في الليل يا حصان الشعب، عدوا إلى الشمس وإلى القمر في ساعة النحس ونذير الشؤم.

منذ ذلك الحين أصبح الذين يلتمسون لأنفسهم مخرجا، الذين يبحثون عن أرضهم مترددين، الذين يريدون أن يتحرروا، وأن يحرروا أرضهم، أصبحوا يستيقظون كل ليلة ويمدون آذانهم منصتين. إن جنون الحرية قد صعد إلى رؤوسهم. من يحرك يا جزائر؟ إن شعبك يمشي في الطرقات يبحث عنك". [1]

أسطورة الحصان في حكاية *"كومندار"* تظهر ككثافة رمزية، حيث تنشر موجاتها من خلال سلسلة من الامتدادات الدلالية والموضوعية والتي تتحكم في معنى الشبكة الاستعارية لكل الرواية: بياض، قوة، حرية، قتال، مجد، عزة، شرف، رجولة.

تنفتح القصة على تردد حقيقي في النص:"كانت نار قريبة بعيدة تضيء الفضاء". [2] هذه الصورة تجسد تناقض العلاقة في الماضي التاريخي؛ قريب بالعاطفة والحدس وبعيد بالمعرفة.

مثل هذا الولوج الذي يضع القصة في ديمومة الأسطورة والخرافة، يعلن عن ظهور رموز تنتمي إلى الثقافة الشعبية الشفوية:

- السياق الفضائي الزمني يعمل على البنية الأسطورية الثنائية:

---

(1) *L'incendie*,p,30.
(2) *Ibidem.*

وضوح / ظلمات

نهار / ليل

- أثر الظهور العظيم للحصان في حركة الصعود (يصعد نحو السماء)، بياضه المبهر وسرعته الجنونية.

إن تحضير السياق الملائم للظهور سيستلهم من الثقافة الشعبية التي تحيل على (ليلة القدر) في النص القرآني. هذا الظهور له هنا كذلك خاصية مقدسة لرسالة من وراء ذلك:"كان قمر الصيف يزيد فوق الوهاد السوداء المنفغرة بين الجبال. لم يعد الوقت ليلا وكان الجو والأرض يتألقان، وكان في وسع المرء أن يستبين كل حزمة من عشب وكل مدرة من تراب. وكان الجو والأرض والليل تتنفس لهاثا غير ملحوظ".[1]

من الارتفاع (الحصان يصعد نحو السماء) إلى الأسطورة (دوى عدوه من جديد يطرق الليل).

من الخرافة إلى التاريخ (عاد الحصان للظهور تحت أسوار المنصورة).

إن هذا التطواف أثبت الشرعية المتطورة للذاكرة الشعبية "عدوا ياحصان الشعب...في ساعة النحس، ونذير الشؤم، إلى الشمس، إلى القمر."

هذه الكثافة الرمزية التي تنتجها القصة، تعمل على بناء حدود الماضي الأسطوري وتقدم على أنها صفة (للأنا) الذي يحاول تحرير كلمته الأصلية المبعدة.

المخيال الجمعي هنا أبطل بطريقة غير شعورية رقابة خطاب الآخر، وطور صوتا ثانويا."وفجأة ترجعت في الأرجاء أصوات حوافر تقرع الأرض"[2] هذا الصوت أفسد في نفس الوقت غفوة الاستلاب "الأيديولوجي". "لم تأخذ أحدا من الفلاحين سنة بعد ذلك".[3]

إن تكرار ظهور واختفاء الحصان، (أحيانا يضيء الفضاء ببياضه المبهر، وأحيانا يغور في الظلمات) هو إيحاء لتناقضات وتشوهات وعي المستعمَر، حيث تظل منطقة الضوء دوما مهددة من طرف الدياجير، ولا تجد من يعيد لها لونها الأبيض إلا في معجزة الأصوات، والرؤى الشبحية (Fantomatiques).

تمجيد الماضي الأسطوري لا يرى معناه المتجدد إلا في صراع الخطابات (الأنا والآخر) والذي يحيي النص: حصان الشعب يحاول استرجاع الفضاء والكلمة المصادرين.

(1) *L'incendie*,p,31.
(2) *Ibidem.*
(3) *Ibidem.*

صدام الخطابات هو أيضا صدام زمني، لأنه إذا كان الحصان الأسطوري يمثل هوية (الأنا) في صورته الماضية المجيدة، فإن الحاضر يأخذ أشكالا وحشية للآلة "الكولونيالية".

في رواية (نوار اللوز) تبدو فكرة الموت والحياة في أشكال فنية متعددة، من بينها الحصان (لزرق) الذي يمتطيه البطل *صالح بن عامر الزوفري*. ولأن الحصان ارتبط من خلال دوره في المعارك بالنصر أو الهزيمة وبالتالي في "الميثولوجيا" العربية بفكرة الموت والحياة، وهو المعنى الذي أبان عنه حصان *صالح بن عامر* في ثورته "تذكرت عظمة أبي وكيف كان خيالا قويا لا تقف في وجهه أعتى الحواجز".[1]

يحاول الكاتب تعميق دلالة الحصان الرمزية باستناده على المعتقد الشعبي الذي أعطى صورة الحصان شكلها الأسطوري والملحمي، حيث شبه حصان البطل بالعود بوبركات ذي الجناحين وكذلك بالبراق"ارتفع لزرق كالبراق وطار كسماء حبلى بالغيوم السوداء".[2]

يرى *عبد الحميد بورايو*، أن الحيوان الخرافي يرمز هنا إلى الوساطة بين عالم الأحياء وعالم الأموات، وقد جعلت الرواية للحصان قدرة توقع الموت[3] "إن آذان الدواب إذا ارتفعت باستقامة وبشكل فجائي ضع البندقية بينها واضغط على الزناد".[4]

2. الترميز التشخيصي:

و يقصد به توظيف موضوع ما: شخصية، نص، أداة... تمتلك بذاتها بعض الخصائص الفكرية الإيحائية ذات الإمكانات الترمزية.[5]

في رواية (اللاز) يستحضر *وطار* عبر شخصية *زيدان* صورة الرسول -صلى الله عليه وسلم- "انتفض زيدان، و أحال بصره في الظلمة، ثم همس متنهدا: لم أفكر في شيء يا حمو يا ابن أمي.

وعاد إلى الصمت مخاطبا نفسه:

"كنت أحلم، كنت في غار حراء أشحذ. ولسبب ما وجد زيدان نفسه يفكر في النبي محمد، وشعر نحوه بعطف شديد وهو يتصوره متسللا في البهمة إلى غار حراء، ثم في الغار الموحش والعرق

---

(1) نوار اللوز، ص:196.

(2) الرواية، ص:189.

(3) عبد الحميد بورايو: منطق السرد، المرجع السابق، ص:162.

(4) نوار اللوز، ص:112.

(5) لينة عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية، أمانة عمان الكبرى، 2004، ص: 294.

يتصبب من كامل بدنه يستمع إلى الصوت، ويستعيد صور الواقع الاجتماعي المحيط به".[1]

إن مايصنعه *وطار* هنا، هو محاولة لتمثيل شخصية الرسول واستلهامها، فـ*زيدان* للحظة يتوهم نفسه في غار حراء، والرسول عليه السلام هنا هو صاحب الرسالة الذي بذل كل ما في وسعه محافظا عليها وناشرا لها، حتى وإن دفعه ذلك للتضحية.

يستحضر *زيدان* من صورة *محمد* -عليه الصلاة السلام- هذين البعدين: بعد حمل الرسالة وبعد التضحية وهي صورة يستدعيها *زيدان* بعد تذكره لابنه *اللاز* في ثكنة الفرنسيين:
"...أشفق من أن يظل ذهنه عالقا باللاز ابنه وبما يتعرض له من تعذيب داخل الثكنة".[2] يبرز أمامه رمز الرسول صاحب الرسالة والمصطلح الذي يغير مجتمعه مواجها ما يواجه من صعوبات شاحذا نفسه بالقوة التي تجعله – من حيث هو اشتراكي أصيل – قادرا على تحقيق أهدافه من إصلاح للواقع الاجتماعي، وتوعية لأبناء الشعب الجزائري، وتحقيق ثورة تحررية يتخلص بها الجزائريون من الإستعمار الفرنسي كل ذلك يصنعه – يأمل ذلك – مهما كلفه الأمر من تضحيات بابنه وبنفسه وبكل ما لديه.

3. الترميز التنميطي:

يرمى هذا المفهوم إلى كون أنماط العلاقات والأحداث في بعض النص الروائي هي ترميزات لبعض أنماط العلاقات والأحداث الواقعية، أي أن بعض الأحداث والعلاقات داخل النص هي في مقارنتها بالواقع نسبيا بمثابة الأنماط.[3]

يجعل *وطار* مثلا المرأة، أنماط علاقات الأبطال بها ترميزا لأنماط العلاقات الفكرية والسياسية الاجتماعية. ففي رواية (اللاز) يبدو البعد الترميزي لأنماط العلاقات بالمرأة عبر نموذجين *"سوزان"* و *مريم*، فـ*زيدان* يرتبط بهما من خلال علاقتين كل منهما ترمز إلى حالة معينة، *مريم* هي ابنة عم زيدان الذي يدمر دوارهم بعد قتل أحد القادة الفرنسيين، يجد نفسه مشردا، فيلجأ وابنة عمه التي تكبره بسنوات إلى الغابة حيث يجامعها لتحمل بـ*اللاز*، ومن ثم يلقى القبض عليه ويجند. أما *"سوزان"* ففرنسية التقى بها في باريس بعد تسريحه من الخدمة وعدم قدرته على إيجاد *مريم*. ساعدته على تعلم القراءة والكتابة، وأشركته إلى جانبها في خلية شيوعية بعد دراسته

([1]) اللاز، ص:111.

([2]) الرواية، ص:110.

([3]) لينة عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية، المرجع السابق، ص:314.

الاقتصاد السياسي في الجامعة الشعبية، ومن ثم رافقته إلى موسكو للدخول إلى مدرسة القيادة الوطنية بعد زواجهما، إلا أنها تتركه بعد سنة في موسكو إثر برقية تخطرها بمرض أمها فترحل إلى فرنسا ولا تعود.

ترمز هاتان العلاقتان إلى وضعية المثقف الثوري الشيوعي[1] الذي تبنته لفترة الأحزاب الشيوعية الفرنسية، فهو تتنازعه ولاءات عدة، ولاء لشعبه (وترمز له مريم) وولاء لفكره الاشتراكي والحزبي (وترمز له سوزان). غير أن ولاءه لشعبه هو الأصل، ذلك أنه أصيل في النفس. فـ*زيدان* قد ارتبط بـ*مريم* قبل أن يتشكل وعيه في نفسه، حتى أن اهتمامه بـ"*سوزان*" لاحقا كان لبعض شبه منها بـ*مريم*.

"كنت في الواحدة والعشرين من عمري وكانت وجناتها وأنفها تشبه إلى حد كبير وجنتي وأنف مريم ابنة عمي التي قررت أن أسافر إلى الوطن وأبحث عنها وأعود بها حالما أوفر مبلغا لائقا وأجد مسكنا".[2]

فـ"*سوزان*" ليست إلا بديلا من *مريم* التي لم يستطع العثور عليها، أي أن ارتباط بعض الجزائريين بالحزب الشيوعي الفرنسي كان محاولة لإعادة التوازن إلى ذواتهم من أجل تحقيق أحلامهم بالعودة إلى الأرض والشعب. وصحيح أن الحزب الشيوعي الفرنسي كان قد عمل على توعية الجزائريين المغتربين في فرنسا، وعمل على رعايتهم، غير أن علاقتهم به لم تكن لتصل إلى درجة بناءة تحمل ديمومة، فمصالح الحزب الشيوعي الفرنسي ترتبط بالوطن الأم فرنسا أكثر من ارتباطها ببعض المغتربين الجزائريين، لذلك سرعان ما انقطعت الصلات بين كثير من الجزائريين وهذه الأحزاب الفرنسية.

"مرت الأمور بسرعة فائقة، وساعد عدم إنجابنا للأبناء على أن لا نشعر أبدا بأننا زوجان، إنما رفيقان لا غير. وبعد سنة غادرتني في موسكو إثر برقية من باريس تخطرها بمرض أمها و لم تعد".[3]

إن عدم الإنجاب هنا رمز لاستحالة إيجاد ثمار لعلاقة إيجابية بين الجزائريين، وأي اتجاه فرنسي. فعلاقة الجزائريين بالأحزاب الشيوعية الفرنسية لا تعدو كونها صداقة، قد تنقضي، وهي التفاتة مهمة من *وطار* إذ يسجل طبيعة فلسفة الأحزاب الشيوعية الفرنسية التي كانت علاقتها

---

(1) لينة عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية، المرجع السابق، ص:319.

(2) اللاز، ص:204.

(3) اللاز ، ص:206-207.

بالفكر الفرنسي (عودة *سوزان* إلى باريس من أجل أمها) أقوى من التزامها بالفكر الشيوعي الإنساني.

إن هذا الانقطاع والخواء من جانب ارتباط الثوري الشيوعي بفرنسا تقابله إيجابية وفاعلية في علاقته بشعبه، إذ عدم إنجاب *"سوزان"* للأطفال يقف في مواجهته إنجاب *مريم اللاز* الذي هو ثمرة الالتحام بالوطن في مقابل عقم العلاقة مع فرنسا حتى في إطارها الأممي الشيوعي.

إن هذا التقابل بين العلاقتين يتضح حين يبتعد *زيدان* عن وصف *مريم* فتظهر وكأنها الكلية ذات السمات كافة تتسع صورتها لتحمل كل ملامح الجزائريين، إلا أنه عمد إلى وصف *"سوزان"* بعينيها الزرقاوين وأنفها المستقيم، هذه السمات التي تؤكد فرنسيتها، وتستحضر صفة الزرقة هذه للعينين المثل يذكره في موقع آخر من النص: "أزرق عينيه لا تحرث ولا تسرح عليه" في إشارة دالة على عدم الركون تماما إلى فرنسا مهما كانت طبيعة الارتباط بها.

وفي رواية (ريح السموم) يظهر البعد الترميزي من خلال تلك العلاقات بالمرأة ممثلة في النماذج النسوية *"كورين"*، *مطيرة*، *قمرة*، و*الصافية*، حيث يرتبط بهن البطل *معراج* بواسطة علاقات كل منها ترمز إلى حالة خاصة. *"كورين"* المرضة الجميلة التقى بها *معراج* في المستشفى بعد إصابته من طرف الجنود الفرنسيين، فتقوم بمداواته والسهر على شفائه، ترمز إلى النموج الغربي وعلامة على الثقافة الغربية المعاصرة من خلال قدرتها على شفاء المرضى وتفانيها في العمل واستفادتها من أساليب التمريض الحديثة. أما *مطيرة* والدة *معراج* والتي تظهر في بداية الرواية وقد أسعفته حين أصيب بضربة شمس عن طريق شراب حلو فترمز إلى الثقافة الشعبية. بالنسبة لـ*ـقمرة* التي عرفها *معراج* فتمثل الحل الوسط بين النمذج الغربي والنموذج الشرقي، فهي الملاذ الذي كان يلجأ إليه حين لا يجد *"كورين"* بينما تمثل *الصافية* النموذج الشرقي الذي يذكره بأمه *مطيرة* بعد وفاتها، فهي لا تتوقف عن زيارة قبرها، غير أن هذا النموذج يظل منفتحا. هذا التعلق بـ*ـالصافية* دفعه إلى التفكير في الزواج منها بعد اختفاء كل من *"كورين"* و*قمرة* ولتبقى صورة أمه حاضرة لا تغادره. غير أن ذلك لن يتم ليكتشف *معراج* أن الصافية أخته من الرضاع فيصاب بصدمة نفسية.

وبين هذه النماذج يبدو ميل البطل *معراج* للنموذج الغربي أو الثقافة الغربية باعتباره يشتغل معلما للغة الفرنسية للأطفال الصغار:

-« Vous êtes enseignant ?

-Bien sur, madame, répond il ironiquement.

-Vous enseignez le français ?

-Seulement aux petits indéjènes madame !»[1]

هذا الميل يظهر من خلال إصرار *معراج* اللحاق بــ"*كورين*" التي رجعت إلى فرنسا ليترك كل شيء من أجلها، خصوصا بعد الصدمة التي أصيب بها حين تقدم للصافية. وهناك في فرنسا يقف *معراج* على الوجه الآخر للحضارة الغربية، إنها العنصرية المقيتة التي حالت دون بقائه هناك ليرحل إلى بلده قسرا يبحث عن أولئك النسوة اللائي لن يجدهن بالطبع، وبالتالي لن يجد الاستقرار، كاشفا بذلك عن تمزق الذات بين تلك العلامات التي تمثلهن على مسارات ثقافية وحضارية:

« -Oŭ es-tu Gamra… ?
-Oŭ es-tu, toi, pauvre Safia..
-Et toi, ma chère Corinne..
-Ô mère... » [2]

([1]) *Le simoun, p*,15.
([2]) *Ibid*, p,117.

ج ـ الأسطورة

الأسطـــورة:

يعرف *"رينيه ويليك"* و*"أوستين أورين "* الأسطورة بأنها "تحوم على حقل هام من المعاني، تشترك فيها الديانة والفلكلور، وعلم الإنسان، وعلم الاجتماع، والتحليل النفسي والفنون الجميلة". [1]

تقدم الأسطورة بفضل مكوناتها تفسيرا للطبيعة، وأنها محاولة للوصول إلى المعرفة نتيجة حاجات اجتماعية واقتصادية وفكرية ونفسية. فإنها مع ذلك تبدو محدودة جدا في هذا المجال عندما ظهرت المعرفة العلمية التي اعتمدت على العقل لتحرير الإنسان من الوهم.[2]

تشكل الأسطورة الشعبية والتراثية حيزا زمانيا ومكانيا مهما في تاريخ الحضارات الإنسانية المتعاقبة في تاريخ الفكر البشري منذ تشكلاته الأولى، حتى الوقت الراهن. فالأسطورة نتاج معرفي جماعي يجسد وضعا معرفيا "أنثروبولوجيا"، بواسطته يمكن دراسة المكونات الثقافية والفكرية لدى أمة من الأمم. وهي بنية مركبة من تاريخ وفكر وفن وحضارة، وبالتالي فلها قدرة امتداد ماضيا وحاضرا ومستقبلا.[3]

من الأساطير التي تم توظيفها في الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية أسطورة *الجازية* في السيرة الهلالية، التي تعتبر من الناحية التاريخية للنص المؤسس لمجموعة من الكتابات الروائية. ولعل الهدف من توظيف هذه الملحمة التاريخية قد يتلخص في إضافة دلالات جديدة وحذف جوانب أخرى، أي إخراجها من سياقها الاجتماعي والتاريخي، وكذلك في الاشتغلال عليها بصفة مبدعة بغية الوصول إلى تأسيس خطاب روائي جديد حول الأسطورة ذاتها للكشف عن قضايا اجتماعية وسياسية معاصرة. وقد وظف هذه الأسطورة كل من *عبد الحميد بن هدونة* و*الأعرج واسيني* في نصوصهما من أجل طرح إشكالية المشروع الاجتماعي والسياسي الذي تبنته الجزائر المستقلة.

في رواية (الجازية و الدراويش) أعطى الكاتب شخصية *الجازية* بعدا خارقا للعادة عكس في الرواية جانبها الأسطوري "ثم تخرج الجازية فجأة من الطفولة لتصبح الأسطورة الحلم".[4]

فإذا استعرضنا بعض أوصاف *الجازية* تأكد لنا خروجها عن الطبيعة الآدمية خصوصا وأن اسمها يقترن في بعض المواقع باسم *الجازية* الهلالية، تلك المرأة التي يعتقد أن اسمها الحقيقي *نورباق.*

---

(1) رينيه ويليك وأوستين أورين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العرية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981، ص:93 .

(2) نائلي الفاروقي: العلم والأسطورة، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، العدد 13، 1981، 71-73 .

(3) عبد المعطي شعراوي: أساطير إغريقية"أساطير البشر"، الجزء الأول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط1 ،1982، ص171 .

(4) الجازية والدراويش، ص:25.

كانت تتمتع بكل صفات الكمال، فصورها مثالية كصور النساء في القصص الشعبي كله، فهي جميلة جدا ذات فصاحة، لا توجد بين الخلق لا في غرب الكون ولا في شرقه، تقول الشعر وقد احتالت على أحد حراس سور مدينة تونس ليفتح لها ولصاحبتها. [1]

من الأوصاف التي أوردها الكاتب:

"*الجازية* أخرجت الدشرة من سبات القرون. أعطتها الحياة حافلة خصبة بدل حياتها الميتة. تضحك صباحا فتنشر ضحكتها أغاني عذابا في العشايا، تغنيها الفتيات والرعاة، ويعلم الناس أن الجازية ضحكت!

إذا سكتت هب الدراويش لإقامة زردة، استرضاء لها واستعطافا، أشيعت حولها ألف خرافة، تفوق ما شاع من خرافات حول *الجازية* الهلالية". [2]

"الجمال الأسطوري الذي يتحدث عنه العام والخاص، جمال *الجازية* ". [3]

"إن *الجازية* جميلة مافي ذلك شك، لا أحد مهما كان يستطيع التنقيص منه، إنه جمال إلهي يفوق كل المستويات البشرية". [4]

كما أنها "هي الجمال تجلى في أبدع مكوناته". [5]

ومن علامات أسطرة هذه الشخصية ما تعلق بمولدها وطفولتها، حيث نجد شواهد تؤكد هذه الحقيقة. نقتبس منها ما يأتي: "*الجازية* كانت في المهد لدى إحدى القرويات الفضليات *عائشة بنت منصور*.

ماتت أمها أثناء الوضع.

طفولة *الجازية* مرت دون أن يعرف أحد كيف...

وذات عشية، شاهد السكان فتاة عائدة من العين مع النساء، حسنها يملأ الدنيا!.

عرفوها: إنها *الجازية* ابنة الشهيد!.

بسرعة تفوق التقدير، انتقلت من الألسنة إلى الخيال الرحب، وأصبحت أسطورة!". [6]

---

(1) للمزيد ينظر عبد الحميد يونس: الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ص:193 وما بعدها.

(2) الجازية والدراويش، ص:24

(3) الرواية، نفس الصفحة.

(4) الرواية، ص:156

(5) الرواية، ص:76

(6) الجازية والدراويش ، ص:23-24

ويرى *عبد الحميد بوسماحة* أن شخصية *الجازية* تظهر في الرواية بمظهرين أساسيين؛ الأول خيالي والثاني واقعي. فإذا كنا قد أشرنا للبعد الأول من خلال الشواهد السابقة، فإن البعد الثاني الواقعي تمثل في جعلها ابنة شهيد سقط في ساحة المعركة، وهو الذي "قتل بألف بندقية".[(1)]

ورغم هذا الربط بتاريخ الجزائر-"فجدتها الأولى الكاهنة"[(2)]- فإن الكاتب أعطى لاستشهاد والدها بعدا أسطوريا "عندما قتل، حرم الأعداء دفنه على الناس، فأكلته الطيور. لم يرق للناس أن يقولوا عن أعظم رجل أنه أكلته الطيور..قالوا دفن في حناجر الطيور".[(3)]

وكما ارتبطت *الجازية* بالثورة، فقد ارتبطت بالحرية أيضا، فهي حمامة حائمة فوق رأس جبل من يستطيع قبضها، وبالأرض أيضا فهي رمز[(4)] لهذه الأرض التي يجب على الجميع أن يتفانى في خدمتها والتضحية في سبيلها "نحن حرثنا وتعذبنا أيام القر وهو جاء ليحصد الغلة، جاء ليتزوج *بالجازية*، لا يخاف أحدا ولا يخشى أحدا لأنه جاء من طرف الحكومة...".[(5)]

ومن علامات الأسطرة أيضا اللجوء إلى العرافين لتأويل الأحداث، من ذلك ما أخبرت به *الجازية الطيب* عندما جاءها خاطبا: "...جاءت إلى البيت وأنا صغيرة امرأة غريبة الأطوار، تقرأ اليد أنبأتني أنني آكل عشبة تنبت في جبلنا، لا يعرفها أحد تبقيني صغيرة حتى اليوم الذي أتزوج فيه زواجا حلالا وأن أزواجي الأولين لن يكونوا شرعيين، سيكونون أزواجا حراما، وأن كل واحد منهم يلاقي حتفه عندما يظن أن الحياة استوت له...ثم يمر زمان لا شمس فيه يشبه الليل وليس ليلا أعيش أزماته واحدة واحدة ثم أتزوج بعدما يموت كل أبنائي المولودين من زيجاتي الحرام".[(6)]

يعتقد الكاتب *عبد الحميد بوسماحة* أن هذه الشواهد التي تتحدث عن فشل *الجازية* في زواجها الشرعي باعتبارها قاصرا فيه إشارة إلى مسألتين أساسيتين؛ تتمثل الأولى في معاملة القادة السياسيين للشعب الجزائري على أنه لم يبلغ بعد درجة النضج الفكري الذي يسمح له ببناء الدولة والثانية غاية في الأهمية وتتمثل في عدم أهلية هذه السلطة وقدرتها على تجسيد الاستقرار السياسي والاجتماعي، لأنها فاقدة لشرعيتها المستمدة من الشعب.[(7)]

([1]) الرواية، ص:145

([2]) الرواية، ص:64

([3]) الرواية، ص:154-155

([4]) عبد الحميد بوسماحة: توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، المرجع السابق، ص:126

([5]) الرواية، ص:95

([6]) الرواية، ص:76-77

([7]) عبد الحميد بوسماحة: توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، المرجع السابق، ص:125.

تتصل المعتقدات الشعبية بالطبيعة البشرية في الريف والمدينة، وهي لا تميز في سيطرها على العقول بين الأمي والمثقف ذلك أن التفكير السطحي الساذج المجرد من المعرفة العلمية لا ينحصر في الفئات الشعبية، وإنما نجده على نطاق واسع من السلم الاجتماعي لأفراد المجتمع الواحد. (1)

فالمعتقدات جزء من الكيان البشري إذن، تعبر عن التصورات إزاء الظواهر الطبيعية. يؤدي فيها الخيال دورا هاما تكتسب من خلاله طابعا خاصا، ثم أنها عالقة بالمواقف الإنسانية العامة.(2)

من المعتقدات التي يتداولها المجتمع الريفي، الأسطورة، حيث أكسبها هالة من القدسية والهدف من ذلك تأكيد مقولة دينية؛ الترهيبو الترغيب. ولا شك أن ترسيخ مثل هذه المعتقدات ذات المضامين المختلفة على مر العصور قد ساهم في تكوين ذلك الإرث الذي تناهى إلى الريفيين فأعطاهم لونا معينا وطبعهم بطابعه.

---

(1) محمد الجوهري: علم الفلكلور، دار الكتب الجامعية، الاسكندرية، (د.ت) ، ص:62-63 .

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الباب الثالث

البـــاب الثالث
التشكيــل الفنـــي

أ- اللغة
ب - السرد و الزمن
ج - الفضاء
د - الشخصيات

أ- اللغة

اللغـــــة:

تنفتح اللغة الروائية على عالم الشعر محققة لذاتها تألقا وجاذبية فريدين، من خلال ما يتفجر فيها من إمكانات قرائية تؤكد جدلية اللعبة بين الممكن وغير الممكن.

واللغة الشعرية واحدة من آليات التقريب التي حققت للرواية الحديثة ميولها التحررية، فأعتقتها من تقاليد الكتابة القديمة، وأفسحت أمامها المجال لإثبات عبقريتها، وإبداعها دون أن يعني هذا فقدان الرواية لخصائصها الجوهرية الكامنة فيها. فالرواية لا تأخذ من الشعر "ما يخرج بها عن طبائعها العامة، بل ما يعلي من تأثيرها وثرائها وما يجعل منها نصا نصا ذا جمال شائك ومكنون احتمالي". [1]

ويحلو للبعض تسمية هذه اللعبة اللغوية التي يمارسها السرد عبر الاختراق والتجاوز لما هو مألوف نثريا بلعبة النفاق السردي أو المراوغة السردية التي لا تحيل الرواية إلى قصيدة شعرية، ولا يبقي على نثريتها خالصة من دون تلوين وتنوع وعمق.[2] إن بنية اللغة الشعرية تتحقق في الروايات المدروسة عبر بعض المظاهر اللغوية وسنركز على واحد منها ألا وهو التناص.

التنـــــاص:

يعتقد *"جيرار جينيت"* و*"جوليا كريستيفا"* أن الشعرية اللغوية لنص ما إنما تتأتى من خلال انبثاقه عن مجموعة نصوص أخرى سابقة عليه، فهو دائم الارتباط بمحيطه الثقافي المولد لنصوص متعددة. والمقصود بالتناص هو أن "يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم ليتشكل نص جديد واحد متكامل".[3]

الروايات المدروسة يحفل بعضها بهذا المكون اللغوي، فهي تحتكم إلى شبكة من العلاقات الماوراء نصية بإحالات واضحة أو خفية. ومن أنواع التناص في الروايات:

1. **التناص الأسلوبي:**

قد تقيم الرواية علاقة نصية مع ملفوظ لساني سابق عليها عبر تقليده للنمط أو الهيئة الأسلوبية الخاصة به، فهي تستدعي "جسد التعبير وخصائصه الألسنية لا محتواه الدلالي".[4] من

([1]) جعفر العلاق: الشعر والتلقي ،ط1، دار الشروق، عمان، 1997، ص:171.

([2]) رحمة خليل أحمد عوينة، شعرية السرد الروائي في نماذج من الرواية الجزائرية الحديثة، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 2001،ص:242.

([3]) أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مكتبة الكتابي، اربد، الأردن، 1995، ص: 9.

([4]) أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، المرجع السابق، ص: 196

ذلك التناص الأسلوبي الذي تقيمه رواية (الجازية والدراويش) مع نصوص المتصوفة، فيها تشحن بعض المقاطع السردية بدلالات غامضة، معقدة وغريبة نتيجة وقوعها تحت التأثير الأسلوبي لتلك النصوص كما جاء على لسان الدراويش:

"ريح الشمال قتلت أولادنا بلا قتال! يا ويل الويل والسروال الطويل، وغزالة هايمة في الليل جراد وحصاد، وسبع شراد! ماء الجبل ما يسيل أعلى وبنات الدشرة بأولادها أولى!

يا ساكن قرية الصفصاف لا تخاف! سبعة يغباو وسبعة ينباو! اضرب! الزرناجي اضرب! جيبها من روس الجبال العالية، واللي عنده صفصاف يغرس قدامه دالية".[1]

يبدو من الصعب فك هذه الرموز، غير أن الدلالة العامة التي اكتسبتها في السياق العام تثبت حالة القلق والاضطراب التي تشعر به الجماعة مما هو قادم. فالمقطع السابق يرتبط بسياقه العام عبر تجسيده لحالة الانسلاخ عن القيم التي يمثلها الطالب الأحمر حين تجرأ على مراقصة *الجازية*، و*صافية* التي ترتدي سروالا طويلا وتدخن السيجارة وهي التي قدمت إلى القرية مع ستة شبان، ضاربين بذلك أعراف القرية وتقاليدها عرض الحائط، كل هذا سيجر على القرية اللعنة.

من جهة أخرى يشير وجود مثل هذا النمط من الملفوظ اللساني في كلام الدراويش إلى دخولهم في مرحلة من الدروشة والتصوف، حيث "الجو تجاوز الواقع إلى اللاواقع، كل شيء تضافر على جعله كذلك"[2] نتيجة الذي حصل من طرف الطلبة، خاصة الطالب الأحمر "أمي قالت إن ما حل بالقرية كان بسببه أهان الأولياء والدراويش والسكان الذين أكرموه آووه".[3]

ومن تجليات التناص الأسلوبي الأخرى في رواية (عين الحجر) ما يصلها بأدب المقامات إذ يلجأ أحد المقاطع السردية إلى الجمل القصيرة المتلاحقة:

"الحب الصامت المدمر... العواطف المسحوقة زمن عين الحجر... عين الحجر... قاتلة الأمل... غوري... اندثري بآثامك... بخزيك، فلتلهو أسوارك العتيقة، الخرائب التي يعشعش فيها العنكبوت... التي تنعق فيها الغربان، وتحوم بين أحجارها العفنة الهوام... فلتسقط طواغيك وأصنامك... عين الحجر الزمن الخالي وأدت طفلة في أعماقي... أهلت فوق وجهها البريء تراب طغيانك وتجبرك ومذلتك وخزيك... الطفلة ساكنة في أعماقي لم تمت، سقيتها بأحلامي الطفولية

---

(1) الجازية والدراويش، ص:78 .

(2) الرواية، ص: 88.

(3) الرواية، ص: 93.

وبأحزاني، وها هي نمت وترعرعت كالنبتة الزكية في الأرض الخصبة".[1]

مثل هذا الأسلوب يقترب من لغة المقامات، وإن لم يؤد دورا ترفيهيا، ولم يعط المقطع أجواء نكتية، بل كشف عن جوانب من شخصية *مصطفى* المتذمرة من وضعها الاجتماعي الذي أسقطه على عين الحجر. وعلى الرغم من الفارق في المستوى الاجتماعي الذي كان يدركه غير أنه عز علي نسيان *سميرة* التي استحكم حبها فيه بدرجة كبيرة.

2. **التناص الديني:**

ويظهر في سياقات عدة، أهمها التعريض بالواقع والاحتجاج عليه بحجج دينية واضحة تكشف ما فيه من زيف. ومثال ذلك *الطيب* في (الجازية والدراويش) حيث يستخدم التناص الديني لذات الغرض أي للاحتجاج على الواقع الذي فرضه عليه أهل الدشرة بمن فيهم أبوه والدراويش. فقد لفقوا له تهمة قتل الطالب الأحمر زاعمين أن ذلك شرف له ولهم. ففي غمرة ذهوله وحيرته وانشغاله بالتفكير فيما حدث يفطن إلى آية كريمة يقول: "تخطر بذهني آية عظيمة من قرآن عظيم:

((لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ))[2] ما أروعها آية تعلن للدنيا أن القدر لا يكتب أبدا قبل وقوعه، تعطي للإنسان حريته وتضع مصيره بين يديه، تسمو به إلى عظمة المسؤولية! لا بد أن تقاوم".[3]

و*الطيب* إذ يستشهد بهذه الآية الكريمة السابقة، التي تنفي أن يكون للإنسان مسؤولية عن عمل لم يقترفه، و أن قيمة ما يحصله من خير أو شر مرهونة بكسب يديه، فإنه يشير إلى تورط سكان الدشرة في الفهم الخاطئ للمعطيات الدينية التي من شأنها توجيه حياة الإنسان وحفظها. فعلى الرغم من أن هؤلاء يعتقدون أن لهم ارتباطات وثيقة بالسماء، وأنهم يستمسكون بالوثيقة الدينية، إلا أن الواقع يكشف عكس ذلك، فهم قد يدبرون أمورهم حسب ما تمليه عليهم حاجاتهم أو رغباتهم أو حتى خيالاتهم.

ومن هذا النوع ما جاء في (الأرض والدم) مما ليس فيه تعريض للواقع، وإنما حث على الفضائل كالإنفاق على الأقارب باعتباره مقدما على الإنفاق على غيرهم :

([1]) الجازية والدراويش، ص: 21.

([2]) سورة البقرة، الآية، 286.

([3]) الرواية، ص: 10.

« La meilleure charité s'exerce d'abord sur les siens ».[(1)]

فالعبارة تشير إلى قوله تعالى: ((يَسْأَلُونَكَ مَاذَا يُنْفِقُونَ قُلْ مَا أَنْفَقْتُمْ مِنْ خَيْرٍ فَلِلْوَالِدَيْنِ وَالْأَقْرَبِينَ)).[(2)] وللقول المشهور: الأقربون أولى بالمعروف.

3. التناص الأدبي:

ويمكن القول أن الروايات المدروسة لا تحفل بكثير من هذا النوع من التناصات، حيث يتم الاستشهاد بقول لأحد مشاهير الأدب العالميين أو العرب، وهو على نوعين؛ تناص أدبي نثري وتناص أدبي شعري. ومن أمثلة النوع الأول ما ورد في رواية (نوار اللوز) من إحالة إلى *المقريزي*:

"من تأمل هذا الحادث من بدايته إلى نهايته، وعرفه من أوله إلى غايته علم أن ما بالناس سوى سوء تدبير الزعماء والحكام وغفلتهم عن النظر في مصالح العباد".[(3)]

وفي رواية (ريح السموم) يطالعنا الكاتب في الصفحات الأولى بمقطع من رواية (الكيميائي) (L'alchimiste) لـــ*" باولو كويلهو"* :

« Dis-lui que la crainte de la souffrance est pire que la souffrance elle-meme, et qu'aucun cœur n'a jamais souffert alors qui'il était à la poursuite de ses reves »[(4)] **.**

على الرغم من قلة هذا النوع من التناص، إلا أن الرواية تلتقط هذه العبارات الأدبية ذات قيمة فنية واجتماعية، فالكاتب *واسيني الأعرج* لجأ إلى التاريخ ليضع القارئ أمام حقيقة مفادها ألا شيء تغير بين الأمس واليوم، وكأن الرواية تثير الماضي ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم الحاضر، وتاريخهم القادم ربما. واختارت هذه العبارات مواقع سردية، بحيث اكتسبت في سياقها الجديد قيمة فنية إضافية مع ما تمنحه للرواية من جاذبية.

4. التناص التاريخي:

وفيه يتم استحضار بعض المواقف التاريخية في مواقع من الروايات، وذلك تبعا لمنطق الحدث وضرورة المعنى. من التناصات التاريخية في (الحريق) ذكر مدينة المنصورة في حديث *"كومندار"* وعن الحصان الأسطورة الذي كان يضيء عند مروره أسوار القلعة القديمة، في إشارة إلى قلعة المنصورة التي بناها السلطان *أبو يعقوب الماريني* سنة (698هـــ–1299م)، حيث جعلها معتصما لجنده الذي كان يحاصر عاصمة الزيانيين تلمسان آنذاك.

---

(1) *La terre et le sang*, p, 138.

(2) سورة البقرة، الآية: 215.

(3) نوار اللوز، ص:1.

(4) *Le simoun*, p, 11.

شخصية الأمير *عبد القادر* تم استحضارها كمرجعية تاريخية، وهي وطنية محررة في سيرها نحو الوحدة (توحيد الوطن) "...أشباح *عبد القادر* ورجاله تهوم فوق الأراضي الظمأى".[1]

وطنية الفلاحين الجزائريين كانت في الفترة ما بين (1830 و1871)، ظاهرة عمت سائر أرجاء البلاد وتغلغلت في النفوس، وحتى بعد استسلام الأمير ظلت جذوة الحرب مشتعلة، حيث اتخذت شكلا آخر لم يمنعها من أن تسبب للقادة الفرنسين كثيرا من المتاعب.

في رواية (نوار اللوز) يبدو السارد منهمكا في قراءة التاريخ العربي (تغريبة بني هلال) في إطار المزج بين الماضي والحاضر والبحث عن مخرج لأزمته الاجتماعية والاقتصادية، مشيرا إلى بقاء الحال كما كان ما دام التاريخ يعيد نفسه. ويختلط في المشهد الهم العربي بالهم الذاتي للسارد:

"الهلاليون؟ السلالة التي كتب عليها الفناء، سيتقاتلون حتى يفني بعضهم بعضا، ولن تبقى إلا القلة القليلة. سيأتي عليها دهر تجف فيه الضروع، ويموت الزرع، وتسقط كالنمل أو تصاب بالجدب والعقم. سيطمع فقيرهم في غنيهم في آخر فلس لفقيرهم. ستنقلب الدنيا على ظهورهم ويتحول مجدهم إلى غبار ترفعه رياح الخريف عاليا كالقش الميت والورق الأصفر، وتقيم في صدورهم الأوبئة دهرا من الزمن، وبعدها يأتي ذلك الشيء الحار الذي لا يعلم شره إلا الله والراسخون في العلم".[2]

5. التناص الشعبي:

ويشهد هذا النوع كثافة في الروايات المدروسة، حيث نجد مجموعة من الأغاني الشعبية والأمثال الدارجة، ناقلا إلى اللوحة الروائية لمسات ومشاهد من واقع الحياة العامة. فاستخدام هذا النوع من الملفوظ يقرب التجربة المسرودة من القارئ، حيث يعكس بعض الانفعالات السريعة وردود الفعل غير المجهزة مسبقا تجاه بعض المواقف الحياتية، مما يرفع نسبة التلقائية في الاستجابة للأحداث.

وتأتي الأغنية الشعبية في سياقات متعددة، وعلى سبيل المثال نورد بعض هذه الأغاني الشعبية.

"-ما ناخذش العربي لباس القاعة

ناخذ جوني يمشي بالساعة

---

(1) *L'incendie*, p, 8.

(2) نوار اللوز، ص: 77.

ما ناخذش العربي رجلين الراطو

ناخذ جوني وكال القاطو"[1]

هذا مطلع لأغنية برزت أعقاب الحرب العالمية الثانية تمجد الأمريكيين وتذم العرب. وهناك أغنية أخرى ظهرت أثناء الحرب العالمية الثانية، وانتشرت بعدها وهي أغنية الهوى نوراس والتي يقول مطلعها:

"-يا لحن الروس

التموين غال ومخصوص

يا لحن الجبال

انهض للهو وتعال"[2]

وفي رواية (نوار اللوز) تأتي الأغنية في سياق الحديث عن الوحدة، الرجولة وغواية ارتكاب المعاصي والحماقات:

"-يا *صالح* يا *صالح*

يا نا

يا القمح البليوني

وعيونك آ *صالح*

كحل وعجبوني

يا *صالح* آ الزين ويا عينين الطير"[3]

ومن أمثلة الأمثال الشعبية التي تزخر بها الروايات:

-"ناكلو في القوت ونستناو في الموت".[4]

-"كلمة عليها ملك وأخرى شيطان".[5]

-"ما يدري بالمزود غير اللي ضرب به وإلا نضرب به".[6]

([1]) اللاز، ص:238.

([2]) الرواية، ص: 195.

([3]) نوار اللوز، ص: 12.

([4]) ريح الجنوب، ص: 16-17.

([5]) الجازية والدراويش، ص: 204.

([6]) ريح الجنوب، ص: 16.

-"اسأل المجرب لا تسأل الطبيب".[1]

« Le derrière dans la poussière ».
«A chacun est accordé ce que lui du, selon son rang ou sa valeur ».[2]

(1) اللاز، ص: 37.

(2) *La terre et le sang*, p, 143.

ب ـ السرد والزمن

الســــرد وأشكاله:

يعرف السرد الروائـــي بأنـــه "الطريقة التـــي يصف أو يصور بهـــا الكاتب جزءا من الحدث، أو جانبا من جوانب الزمان أو المكان اللذين يدور فيهما، أو ملمحا من الملامح الخارجية للشخصيات، أو قد يتوغل إلى الأعماق فيصف عالمها الداخلي وما يدور فيه من خواطر نفسية أو حديث خاص بالذات".[1] وأشكال السرد في الروايات المدروسة هي :

1. الوصف:

وقد استغل هذا الشكل في رسم صور الشخصيات والأمكنة، والسارد لا يقبل على رسم صورة شخصية إلا إذا كان وصفها يشير إلى دلالة معينة. فالشخصيات التي توصف غالبا ما ترمز إلى شيء ما، فوصف *الجازية* في (الجازية والدراويش) قام مقام الفعل وعرف بالشخصية التي لم يكن لها على صعيد الأفعال مشاركة مميزة. أما وصف المكان فتعدد وظائفه تبعا لحاجات الموقف، فمثلا حاول السارد إعطاء صورة عن إيغيل نزمان على نحو تتكشف فيه حالة الفقر والحرمان التي تعاني منها الشخصية :

" تتكون القرية من مجموعة منازل، والمنازل تتشكل من ركام أحجار وتراب وخشب لا نكاد نصدق أن يكون الرجل البناء قد تدخل فعلا في تشييدها، كما لا يمكن أن تكون أيضا قد انبثقت بمفردها كالمعجزة من تحت هذه الأرض القاحلة تماما مثلما هي معروضة لسكانها وحيث يسعى الناس لأقواتهم، وقد ينتهي بهم المطاف إلى النوم تحت بلاطة من نضيد.

لا نعثر في أي مكان على إنجاز إنساني عظيم أو ضخم معقد أو رائع، قادر على أن يعمر أمام نوائب الدهر... إننا لا نشعر هنا إلا بالجهد المعزول، الفظ، غير المثمر، الإنسان عديم الوسائل، إنسان يصارع باستمرار من أجل العيش...".[2]

يمكن من خلال هذا الوصف ملاحظة الآتي:

- أنه ذكر المنازل ثم ركز على بنائها ووسائل البناء بشكل لافت شغل الحيز الأكبر منه.
- إن الكلمات التي تصف الأشياء تحمل على الأهم دلالات الفقر؛ فركام الأحجار، الأتربة الأرض القاحلة، نوائب الدهر، الفظ، غير المثمر، يصارع... وظيفة هذه الألفاظ تكثيف حالة الفقر التي تعيشها الشخصيات.

([1]) طه وادي: دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ص: 42.

([2]) *La terre et le sang*, p ,8.

أما وصف الطبيعة فقد شغل حيزا من السرد في رواية (الجازية والدراويش) واستغل في تصوير الحياة الفردية التي يعيشها سكان الدشرة التي تحاول الأيدي الطامعة تخريبها والعبث بها: "عين جارية، أشجار من كل نوع، صفصاف يتحدى الهاوية، الدشرة وجنتها تحيا في الربيع رغم الصيف الصائف، مناظر الجبل ملأت نفس المهاجر غبطة، الحياة هنا لم يفقدها بتولتها محرك ولا آلة، وماتزال على حقيقتها الأولى".[1]

2. السرد الخالص:

حسب *"جيرار جينيت"* ، من الصعب العثور على سرد خالص، أي حركة دون وصف وعلى الرغم من ذلك فإننا لا نعدم وجود مقاطع سردية تجعل من سيرورة الحدث هدفها الأول، دون أن تغير وصف الأشياء الأهمية ذاتها.

ويمكن العثور على هذا النوع من السرد في أثناء الحديث عن وقائع تاريخية أو بصورة عامة عندما تحكي الشخصية عن حديث معين وقع في زمن سابق من سيرة حياتها، وهي تريد إخبارنا بما وقع فيه. فالالتفات هنا يتجه إلى الحركة نفسها. من ذلك مثلا رحلة السارد مع التجنيد القسري.

"كان الصيف في تلك الأيام حارا حين ركبنا قطارات وجدة المتهالكة، وكانت الحرب العالمية الثانية في أشدها. سجلونا في سجلات كبيرة وأخبرونا بأننا مطلوبون للمقاومة وأنه بعد دحر النازية والحاج وقوافله مباشرة ستستقل أرضنا. لم نفكر كثيرا في البقية كان هو من الدفعة الأولى التي غزت الصحراء المصرية على أمل أن نقيم عرسا ذات ليلة على أحراش بلدتنا المتعبة. كان كل الناس يعولون على هذا العرس الذي كان حلما عزيزا. كان *حميده* يقول دائما أنه سيقدم على ارتكاب حماقة في حق نفسه. وأنه سيقوم بعملية انتحارية ويقتل *"رومل"* إذا كان ذلك يمنح العربي وأقرانه فرصة عيش الحرية في بلادهم".[2]

3. السرد المختلط:

أغلب السرد لايأتي خالصا بل ملونا ومطعما يلون آخر من ألوان القص. ويمكن استخراج مجموعة من أشكال السرد المختلط التي تشكل الأجزاء الكبرى من الروايات المدروسة:

([1]) الجازية والدراويش، ص: 37.

([2]) نوار اللوز، ص: 144.

- **سرد + وصف:** وهومايعرف بالصورة السردية، وتزداد كثافته في (الجازية والدراويش) إذ غالبا ما تقدم الأحداث من خلال مشاهد متكاملة تجمع بين الموصوفات والمحكيات على نحو ذكر الزردة الأولى والزردة الثانية:

"ازداد وطيس الحضرة التهابا وتكهربا، برق البرق حتى أضاء كل شيء، أضاء *الجازية* بشكل غريب! لو لم تكن ملثمة بلثام صفيق لبان وجهها بكل دقائقه ومحاسنه! لكن لم يأبه أحد بالبرق. في تلك اللحظات كانت العيون مصوبة نحو الأحمر! لكن الأحمر كان رأى تجمع ضوء البرق على *الجازية* فاتجه نحوها يشق صفوف النساء ومد يده إليها".[1]

وقوله في موضع آخر "في البداية جاءت مجموعة من العجائز يحملن قفافا دخلن إلى بيت هناك يدعى الأحباس، وبعد لحظات خرجن مشمرات متحزمات وطفقن ينظفان ساحة الجامع والجهات المحيطة بها بمكانس من شجر الدوم، بعد ذلك أخذن قربا وذهبن يسقين، ولدى عودتهن مباشرة رششن بالماء كل الأماكن المعدة لإعداد الطعام والأكل والجلوس رشا قويا حتى صار الجزء الظاهر من الرصيف الحجري الذي تتربع عملية الساحة والجامع وجانب من الدشر يلمع نقاء".[2]

- **وصف + ملفوظ نفسي:** وأغلب هذا النوع ما جاء في رواية (الحريق) وقد وظفه السارد بشكل لافت واستغله في تصوير المعاناة التي واجهت المناضل *حميد سراج* في حياته النضالية وتحديدا وظف هذا الشكل في أثناء الحديث عن وقائع التعذيب داخل السجن:

"إن *حميد سراج* يشعر بأوجاع في كل جزء من أجزاء جسمه، في الكتف، في الأضلاع، في الوجه، في الساقين، أما فكره فكأن ظلا ميتا قد امتصه ونشر حوله ضبابه، وأدرك *حميد* أن الضوضاء التي ظل يظن خلال مدة طويلة أنه يسمعها إنما كانت في رأسه، إنها صوته ولكن هذا الصوت يبدو آتيا من مكان آخر متشوها متضخما مليون مرة... وفجأة انفجرت من صدره صرخة قاسية عريضة كان يحبسها منذ مدة، فاستيقظ الكره إذ ذاك في نفسه محملقا بعينه العميقة".[3]

- **سرد + ملفوظ نفسي:**وقد طغى هــذا الشكل علــى رواية (نوار اللوز) التــي تحكي يوميــات *صالح بن عامر الزوفري*، حيث لا يكتفي السارد الراوي بحكي الأحداث التي مرت به دون تعليق ذاتي.

([1]) الجازية والدراويش، ص: 83.

([2]) الرواية، ص: 179.

([3]) *L'incendie*, p, 210

"كان اليوم باردا مثل هذا الفجر أو أكثر بقليل، حين تزحلقت نحو الرحبة متأخرا، أجلب التبن للرزق، كنت أظنك رجعت إلى بيتك بعد أن ملأت شكارة الخيش تبنا، ولكن شيئا من ذلك لم يحدث، كانت نيتي طيبة، وكنت أريد إسعادك قليلا خصوصا في هذا الزمن الذي صار فيه كل شيء باردا وجامدا".[1]

4. أشكال سردية أخرى:

- **الحلم** : وظفه السارد في (الجازية والدراويش) إذ أورد خلاله قصة افتتان الإمام القروي بـــ*صافية* الطالبة المتطوعة، ومجريات الحلم تدور حول علاقة جسدية بين الإمام و*صافية* يقطعها ظهور مفاجئ لأحد الأولياء الصالحين "رأى فيما يرى النائم أن القرية أقامت زردة ضخمة، دعت إليها جميع السكان ذكورا وإناثا. تأخر هو في البيت لأسباب لم يتذكرها في يقظته هو في بيته وإذا بالفتاة الطالبة تملأ الباب بأردافها البارزة من سروال "الجين" تتقدم إليه، تحضنه وتبكي، تبكي... يرق لها يشعر أنه صار كله حنانا في ذلك الحلم، يقودها للفراش لكنه في اللحظة المشرفة على اللذة القصوى يلمع سيف في القاعة على شكل برق**!** يفهم في حلمه ذاك أن السيف هو أحد الأولياء...".[2]

- **الوثيقة:** تم توظيفها فـــي روايـــة (ريح السموم)، وقـــد قامت بمنح الروايـــة قسطا من الواقعية والمصداقية، وأيضا تسليط الضوء على الأحداث، وبالتالي مساعدة السارد في شرح ما جرى.

"في الليل، وبينما كان الكل يغط في نوم عميق، أخذ قلما وورقة وبدأ يكتب:

« Ma bien chère Corinne

La facheuse nouvelle de la rupture de ton contrat est tombée sur moi comme la foudre.

Il n’est pas utile de te décrire mon état d’âme actuel, car Je suis persuadé que ta situation est identique, et que tu dois soffrir autant que moi…

Aujourd’hui, je me sens coupable de n’avoir pas répondu explicitement à ce que nous a rapprochés l’un de l’autre. Mais ce sont Corinne, ces sourds regrets, ces chagrins non exprimés, ces choses indicibles et ces pensés violents et tristes qui donnent à ces souvenirs qui nous restent leur résonance humaine !

Te reverai-je un jour, Corinne…H.M ».[3]

وبالعودة إلى (نوار اللوز) نجد مقاطع سردية لا يمكن تصنيفها ضمن أي شكل من

---

(1) نوار اللوز، ص: 28.

(2) الجازية والدراويش، ص: 83.

(3) *Le simoun, p,91-92.*

الأشكال السردية السابقة، فهي ليست حوارا ولا وصفا ولا ملفوظا نفسيا. ويمتاز هذا الشكل السردي بربط الأسباب بالمسببات واستخلاص النتائج:

"سيدي *علي التوناني* لم يكن مخطئا على ما يبدو، وروحه التعيسة وراء إفناء مخلوقات بني هلال. كلامه مخيف. الهلاليون؟ السلالة التي كتب عليها الفناء. سيتقاتلون حتى يفني بعضهم البعض ولن تبقى إلا القلة القليلة، سيأتي عليها دهر تجف فيه الضروع ويموت الزرع وتسقط كالنمل أو تصاب بالجدب والعقم. سيطمع فقيرهم في غنيهم، وغنيهم في آخر فلس لفقيرهم. ستنقلب الدنيا على ظهورهم ويتحول مجدهم إلى غبار ترفعه رياح الخريف عاليا، كالقش الميت والورق الأصفر وتقيم في صدورهم الأوبئة دهرا من الزمن، وبعدها يأتي ذلك الشيء الحار الذي لا يعلم شره إلا الله والراسخون في العلم".[1]

([1]) نوار اللوز، ص:77

لغـــة الســـرد:

في هذه الدراسة للغة السرد في الروايات المدروسة سوف لن نركز على تحليل مكونات البنية السردية على أساس الراوي والمروي له، وإنما نحاول تحليل حركة السرد عبر معاينة التناسب بين لغة البنية الفكرية والاجتماعية التي تقوم عليها الشخصية الريفية.

حاول بعض الروائيين بناء رواياتهم على أساس تحقيق موازنة بين المضمون والشكل، وهي سمة من سمات الواقعية في الأدب، فهم يوظفون اللغة توظيفا حيا لاستنطاق الحدث وإثراء دلالاته. ومن هنا كان الشكل اللغوي مثيرا للأخيلة ولذاكرة المتلقي في استجابتها لصيغة التعبير عن الحياة اليومية.

وفر هؤلاء الكتاب كما من التعبيرات العامية لتشكيل صيغ السرد عبر الموضوعات الريفية، حيث يأتون بتعبيرات عامية إلى جانب الفصيحة محاولين تأكيد علاقة المفردة بالبيئة والوضع الاجتماعي وهذه من المبررات الفنية لاستخدامهم اللغوي العامي والفصيح.

لقد استطاع هؤلاء الكتاب أن يجعلوا الراوي في السرد متمكنا من تتبع زوايا عدة والتي تكتظ بها البيئة الريفية كاشفين عن قدرة في استيعاب الحدث وتحويله إلى صيغة تعبيرية لغوية ذات انتماء ريفي من حيث المكان والزمان والمجتمع.

في رواية (نوار اللوز) والتي تروي يوميات *عامر بن صالح الزوفري* مع "الترابندو" والدرك والانتهازيين من أمثال *السبايبي*. يجد نفسه وحيدا داخل براكته بعد رحيل زوجته المسيردية وكيف عادت بلا نظام. الأرضية متسخة وبقايا الزجاجات الخمرية في كل مكان ورائحة النبيذ تفوح في كل أرجائه. تذكر زوجته فعندما "كانت المسيردية على قيد الحياة كانت الدار أكثر تنظيما، كانت حبلى، وكنا نحلم كثيرا بالأشياء الجميلة التي لم نرها أبدا في حياتنا، حتى الحيوانات كانت تحترم نفسها حين تشعر بنا قريبين من بعضنا البعض لحظة صدق وحميمية، تتخبأ وراء الأغطية القديمة أو داخل الأحذية والقش الموضوع في زوايا البيت حين أفتح عيني مع نجمة الفجر أفاجأ بالقهوة جاهزة وبوجه المسيردية المبتسم دوما: *صالح بن عامر*، بركاك من الرقاد، لم تعد ولد البراريك الزوفري عندك امرأة وبيت وإلا نسيت؟".[1]

إذا دققنا في الصورة التي رسمها السارد للمرأة الريفية (زوجته) التي تعمل على إراحة زوجها من خلال تنظيف البيت حتى وإن كانت حبلى. هذا البيت الريفي الذي تشاركهم فيه

([1]) نوار اللوز، ص: 20-21.

الحيوانات، والرجل يحاول أن يدخل إلى سر المرأة عبر جو حميمي صادق أمكننا تقدير أهمية العبارة التي يوردها السارد في سياق السرد.

هناك استخدام لمفردات عامية في سياق السرد من دون تبديلها بكلمات فصيحة منها (بركاك) (الزوفري) (البراريك) وهي مفردات عامية فيها طعم الكلام الريفي الجزائري، جاءت لتعميق حالة الشعور بالحدث ونبض الشخصية.

وفي رواية (اللاز) نلتقي مع استخدام للعامية منها "... قبلهم فردا فردا، ثم قدم لهم القائد الجديد وامتطى بغلته وأردف *اللاز* خلفه، وأمر الكابران *رمضان* أن يردف مبعوث القيادة الذي ظل حمو ينظر إليه ويردد أزرق عينيه لا تحرث لا تسرح عليه...".(1)

"لذا راحت ترن في أذنيه جمل بعضها سمعها في الريف، وبعضها الآخر في القرية أعطها بالدين وما تلوحاش في الطين، لوكان يحرث ما يبيعوه، ما ترهنه بيعه".(2)

وفي رواية (الجازية والدراويش) تتضح العامية متداخلة في النسيج اللغوي في أكثر من موضع.

"دوت البنادير وعلا صوت الزرنة وصيحات الدراويش في ألحان تمهيدية... ثم جيء بصفحة الدم إلى أحد الدراويش ليقرأها".(3)

"يقال عن الجامع أنه مدفون به سبعة أولياء لهم من يخلفهم أبد الدهر! كلما مات سبعة جاء من بعدهم سبعة! يعبر السكان عن ذلك بعبارة متداولة بهم: سبعة يغباو، سبعة ينباو!"(4)

وفي (ريح السموم) ترد بعض التعابير العامية كما في المقطع الآتي:

« Moradj leva les yeux.ô miracle ! la jeune fille dont il ne connaissait que la trace sur le sable et la silhouette enveloppée dans un *haik*, était debout devant lui. Elle était très belle. Une chevelure abondante tombait sur sa longue robe et lui donnait la stature d'une grande dame. Elle posa le plateau sur la *maida* et se retira furtivement comme une fée. »(5)

يمكننا أن نميز فيما ورد ذكره من أمثلة مفردات عامية (أزرق عينه) (ما تلوحاش) (البنادير) (الزرنة) (maida) (haik) يبدو أنها ملتصقة بالمضمون والحاجة الفنية، وأن بدائل هذه المفردات من اللغة الفصيحة ممكنة من حيث الوضع المكاني اللغوي المجرد. إلا أنها غير ممكنة من

---

(1) اللاز، ص: 184.

(2) الرواية، ص: 20.

(3) الجازية والدراويش، ص: 84.

(4) الرواية، ص: 57.

(5) *Le Simoun*, p, 97.

حيث قابلية التعبير في وضع نفسي وبيئي وحسي معين يتطلب حشد جميع العوامل التي تساعد في صناعة الضرورة الفنية لخاصية الأسلوب والتجربة معا.

من جهة أخرى هناك تحويل الكلام العامي إلى تراكيب فصيحة اللغة، لكنها لاتستر روح العامية الساكنة في تكوينها.

في (نوار اللوز) يقول السارد: "*الخالدي* دائما طيب، لكن عندما يتعلق الأمر بالربح والخسارة لايعرف حتى أباه الذي ورث عنه السيارة والحانوت والبيت الواسع. شاحنات الغاز والسميد والقهوة والزيت والسكر والصابون، يوميا عند حانوته واقفة، لكن حين يبحث المرء عن كيلو واحد من هذه المواد لايجد غير الفراغ. كل شيء يأخذه أصحاب الترابندو ومع الفجر الأول نحو الحدود. يبدو وأن هذه البلاد تحتاج إلى يد من حديد قادرة على الضغط والتنظيم لا يهم بعدها إذا رحنا في الطريق ظلما...".[1]

إن جملة (لايعرف حتى أباه) (لايجد غير الفراغ) (رحنا في الطريق) هي تعبيرات عامية تحولت إلى عبارات فصيحة، ولعل الدافع في وضعها في تلك السياقات أنها -في رأيهم- أكثر حياة وأكثر قدرة على التعبير.

عنى الرواة في سردهم الروائي بالوصف بدرجات متفاوتة، حيث ظهرت عند بعضهم المهارة الفنية في تحديد أوصاف ناطقة لحالات نفسية ووجدائية أو هيئات بشرية أو مكانية.

ففي رواية (نوار اللوز) يصف السارد لحظة استيقاظ *صالح بن عامر* باكرا وصفا حركيا يستمد طاقته من حركية السرد: "انحنى *صالح بن عامر* على الجمر كب عليه الكاز ثم حاول أن يوقد الجمرات المتبقية فيه، كان هواء الفجر مساعدا على سرعة الاشتعال. وضع عليه قطعة خبز يابسة وغلاية قهوة. كانت حناجر الديكة الحادة قد بدأت تتحرك. البرد على قسوته لم يسكتها...".[2]

هذا تصوير واقعي دقيق ومليء بالإيحاء يستطيع المتلقي أن يشم رائحة الخبز على الجمر وأيضا رائحة القهوة، ولعله يتحسس تلك اللحظات في ذلك البرد القارس.

وفي رواية (عين الحجر) يصف السارد عادات نساء الريف اللاتي يعملن في مزرعة سي *بلقاسم* "بمجرد أن تطلق الديوك صياحاتها الأولى في غبش الفجر، تنهض الفلاحات، يتقاسمن المهام

([1]) نوار اللوز، ص:51.

([2]) الرواية، ص: 31.

في انضباط. يشتغل بعضهن في حلب الأبقار والنعاج، ووضع الحليب في آنية معدنية ضخمة تأتي عربة من المدينة لأخذه، ويحتفظن بالكمية التي تفي بحاجة الضيعة لتناولها طازجة أو ترويبها وعمل اللبن واستخراج الزبدة. يشتغل قسم آخر في تنقية الاصطبلات وكنس ورش ما حول المترل الكبير، وقسم ثالث في جمع البقول والخضروات. أخيرا يشترك الجميع في طهي الكسرة وإعداد غداء الفلاحين المشتغلين في الدرس".[1]

من جانب آخر اهتم بعض الرواة بوصف إيقاع الحركة التي تنبئ بسلوك الشخصية ومواقفها العادية أو الخاصة، فترى الراوي يصف راعيا وهو منتش بنايه في رواية (الجازية والدراويش) هذا الانتشاء بالالحان يوحي بصفاء البال وخلوه من الهموم والمشاكل.

"نسف الراعي في الناي، وبصق على أصابعه ومررها بثقب الناي. ثم أخذ يعزف في لحن قديم جاء من أقصى الزمان. تناقلته الأجيال واحدا بعد الآخر، كل جيل أفرغ فيه أتراحه وأفراحه حتى صار لحنا امتزج فيه الشوق إلى النعيم بالشكوى من العذاب...".[2]

وفي رواية (الأرض والدم) يغني وصف الراوي المركز عن شرح طويل عندما وصف العاشقين *عامر* و*شابحة* في لحظة رومانسية حالمة.

"التصقت به طويلا أخذت يدي *عامر* ووضعتهما على هامتها الشديدة واللطيفة في الآن نفسه هامة امرأة شابة لم يوسعها الحمل ثم وضعت يديها على كتفي الرجل وقربت منه وجهها وتحولت حيطتها وانشغالاتها وتوبتها إلى همهمة وغاصا في نفس عميقة".[3]

يتضح من خلال الأمثلة أن لغة السرد كانت زاخرة بالمفردات المعبرة ذات الدلالات العميقة والواضحة، وأن توظيف العامية جزء من سعي هؤلاء الكتاب لابتكار لغة فتية ذات حس شعبي يتفق والمضامين الروائية.

([1]) عين الحجر، ص:168.

([2]) الجازية والدراويش، ص: 38.

([3]) *La terre et le sang*, p, 195.

الزمـــن:

يمثل الزمن محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها، كما هو محور الحياة ونسيجها، والرواية فن الحياة "فالأدب مثل الموسيقى، هو فن زماني، لأن الزمان هو وسيط الرواية، كما هو وسيط الحياة وعبارة كان يا مكان في قديم الزمان هو الموضوع الأدبي لكل قصة يحكيها الإنسان من حكايات الجن". [1]

وقد أكد كثير من الدارسين "أن الرواية هي فن شكل الزمن بامتياز، لأنها تستطيع أن تلتقطه وتخصه في تجلياته المختلفة: الميثولوجية والدائرية والتاريخية والبيوغرافية والنفسية". [2]

ويعد الزمن أكثر هواجس القرن العشرين وقضاياه بروزا في الدراسات الأدبية والنقدية إذ شغل معظم الكتاب والنقاد أنفسهم بمفهوم الزمن الروائي وقيمته ومستوياته وتجلياته، وقد اعتبره أحد النقاد "الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة". [3]

حدد *"جينيت"* ثلاث حالات للفارقة السردية والتي تعني بدراسة العلاقة بين الأمثولة وزمن المحكي السردي، وهذه الحالات هي: حالة التوازن المثالي (النسق الزمني الصاعد) وحالة القلب (النسق الزمني الهابط) وحالة الانطلاق من وسط المتن الحكائي (النسق الزمني المتقطع).

يصنف الزمن السردي في رواية (الجازية والدراويش) ضمن النسق الزمني المتقطع، فهو ينفتح على نقطة درامية تنتصف معها الرواية، فقد استغل السلوك السردي في عرض الأحداث التي وقعت في القصة المتخيلة في وقت واحد، مما استوجب ترتيبها تقديما وتأخيرا في المتن الحكائي. مثال ذلك ما تم سرده من أحداث الفصلين الأول والثاني. ففي الوقت الذي أدخل فيه *الطيب بن الجبايلي* السجن وما دار في أثناء ذلك من تداعيات ومشاهد ووصف، كان *عابد* المهاجر يعود إلى الدشرة قاصدا خطبة *الجازية*. وقد ساهم الكاتب في إبراز حركية الزمن الروائي من خلال عنونة الفصول زمنيا، فالفصول موزعة على زمنين اثنين هما: الزمن الأول وفيه تنتقل كاميرا الكاتب داخل الزنزانة، حيث يقبع *الطيب بن الجبايلي*، والزمن الثاني حيث تنتقل الكاميرا إلى الدشرة مكان الحدث المفتوح.

وعن كيفية تشكله، لم يكن التقطيع في هذه الرواية صاخبا عشوائيا، بل كان هادئا

([1]) هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ترجمة سعد رزوق، مؤسسة فرانكلين للطباعة، القاهرة-نيويورك، 1972، ص:150.

([2]) محمد برادة: الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، مج 11، ع 14، 1993، ص22.

([3]) ألان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر (د.ت)، ص:134.

مضبوطا وقد احتل الاسترجاع في (الزمن الأول) حيزا كبيرا تم من خلاله –وعلى لسان *الطيب*– شرح الأحداث السابقة على سجنه. وبهذا يكون سجن *الطيب* هو النقطة الدرامية التي تأزمت عندها الأحداث. أما (الزمن الثاني) فتدور أحداثه في الدشرة –كما أشرنا– ويتميز فيه الوصف بشكل لافت، غير أن هذا التقسيم السردي لا يأخذ طابع التواتر لا سيما فيما يتعلق بـ(الزمن الأول). ففي الفصل الثالث مثلا والمعنون بـ(الزمن الأول) نشهد مزيجا من الأشكال السردية المتعددة منها الوصف والحوار مضافا إلى ذلك المزيد من تفاصيل زيارة الطلبة المتطوعين للدشرة ومقتل الطالب الأحمر.

ومن اللافت للانتباه في هذه الرواية الإصرار على البنية الثنائية سواء تعلق الأمر بالزمن السردي أو بالمكان، أو بالمنظور الروائي، وهي بنية تبرز أيضا من خلال ثنائية قرائية. وإذا ما تجاوزنا بعض الأوصاف الأسطورية الخارقة لـ*الجازية* قراءة الأحداث على أنها ذات بعد واحد. غير أن ذلك الوصف الخارق لـ*الجازية* مضافا إليه سرعة إيقاع بعض الأحداث إلى درجة اقترابها من القصص الأسطوري الموروث، كل ذلك جعل النص ينفتح على دلالة الرمز. وإذا ما استعرضنا بعض أوصاف *الجازية* تأكد لنا خروجها عن الطبيعة الآدمية العادية خصوصا وأن اسمها يقترن في بعض المواقع باسم *الجازية الهلالية*، من ذلك قول الكاتب:

"*الجازية* أخرجت الدشرة من سبات القرون، أعطتها الحياة حافلة خصبة بدل حياتها الميتة.
تضحك صباحا فتنتشر ضحكتها أغاني عذابا في العشايا، تغنيها الفتيات والرعاة ويعلم الناس أن الجازية ضحكت!
إذا سكتت هب الدراويش لإقامة زردة استرضاء لها واستعطافا. أشيعت حولها ألف خرافة تفوق ما شاع من خرافات حول الجازية الهلالية".[1]

كما تكشف الصياغة اللغوية، وسرعة الاستجابة في بعض الأحداث والمشاهد عن بنية إيقاعية سريعة. فالاستجابة للموقف تبدو دينامية مؤقتة مرسومة عاجلة، مما يوحي بل يؤكد الطبيعة الرمزية للرواية. والمشهد الآتي بما فيه من إشارات لغوية وأسلوبية يكشف عن مدى اقترابه من حكايا العجائز عندما يسردن للأطفال خرافة ما.

"ذات ليلة والموت يقترب من سرير الأب المهاجر، سأل *عايد* أباه أن يوصيه. فتح الأب عينيه بجهد، ومد يده إلى ابنه... وضعها هذا في حنان بين راحتيه، خرجت من فم المريض الحروف التي

([1]) الجازية والدراويش، ص:24.

تشكل كلمة القرية متقطعة، لكنها واضحة، كما لو أن المهاجر استجمع آخر جهد بقي فيه وأفرغه في هذه الكلمة لتخرج واضحة مسموعة: القرية**!**".[1]

واضح أن اللغة سريعة، بسيطة، مسطحة، ذات بعد محدد، الموقف هو الآخر معد مسبقا خال من أي نقاش.

كان بالإمكان سرد أحداث هذه الرواية وفقا للنمط "الفنتازي" التقليدي، حيث يبدأ بسرد الأحداث من بدايتها حتى نهايتها. فلماذا اختار السارد قلب هذا التسلسل والبدء من وسط المتن الحكائي؟.

إن تفسير ذلك يستوجب الاعتماد على فكرة الرمزية التي تتميز بها الرواية، فهي رواية جزائرية تحكي عن الواقع الجزائري بطريقة ضبابية متخفية مكثفة، والواقع الجزائري يحتاج إلى إعادة قراءة. هو ليس وليد الحاضر، هو وليد الماضي والحاضر معا، والمشهد الحالي هو مزيج من الإثنين، واقع له بداية وأسباب ومظاهر. أما نهايته فمفتوحة، ليست محدودة أو معروفة، تأتي مع الأيام ولا أحد يدعي التكهن بالنهايات.

لقد افتتحت الرواية بالمشهد الوسط بين الأسباب والنتائج تاركة النهايات دون تحديد. فـ*ـالطيب* وهو رمز للإنسان الجزائري المعتدل المثقف والسلبي أيضا، يقبع في السجن نتيجة خطأ تاريخي، خطأ وقع في الدشرة هو مقتل الطالب *الأحمر* أحد الطلبة المتطوعين الذين دخلوا الدشرة ومعهم أحلام عريضة يريدون التغيير وترحيل الناس من دشرتهم إلى قرية جديدة تبنى لهم في السهول بمساعدة الشامبيط (رمز السلطة الحكم والمال) و*الطيب* ليس هو القاتل، بل زج في السجن ظلما، لذا نراه في سجنه يحاول تفسير ما حدث ولماذا هو هنا مع إيمانه العميق بضرورة المقاومة:

"لا بد أن نقاوم، حاكم السجن واحد في كل مكان، والسجن واحد في كل مكان**!** ما الفرق بين القرية والسجن؟ الشامبيط هناك والحارس هنا...".[2]

ويأخذ في استرجاع الأحداث واحدا واحدا عله يستطيع الإمساك بالخيط الأول في هذه الشبكة المعقدة من الأحداث فيتذكر *الجازية* وطفولتها معا، يتذكر الصفصاف، والجبل، يتذكر *الأحمر وصافية*.

([1]) الجازية والدراويش، ص: 26.

([2]) الرواية، ص: 9.

في رواية (اللاز) نجد أن *الطاهر وطار* يبتدئ روايته بمشهد في مكتب المنح، ثم يعمل على استرجاع ماضي يسرد فيه قصة (*اللاز*) وأهل القرية في نسق شبه تصاعدي، ليصل بسرده إلى النقطة التي تبدأ منها، وكأن النص بأكمله ليس إلا حالة من الاستذكار قام بها *الربيعي*.

غير أن هذا المستوى ليس صحيحا، فالأحداث الواردة في النص والتي يلقيها السارد تظهر معرفة تفوق معرفة الشخصية التي قامت بالاسترجاع للأحداث، فالسارد يأتي من قبل سارد عليم يصطنع ضمير الغائب جاعلا بينه وبين القصة مسافة فاصلة تجعله –بمعرفته هذه– قادرا على إبراز الأحداث على نحو يفوق معرفة الشخوص بها، بل إن تقنية السارد العليم أو الرؤية من الخلف هي التي تمنح السارد فرصة الحكي والوصف بحرية، ومن ثم التلاعب بالزمن الروائي.

ومن هنا يمكن للسارد أن يبتدئ من نقطة ما في العمل ويقوم بالاسترجاع ليعود من جديد إلى النقطة ذاتها فيما يطلق عليه *محمد مصايف* "الرواية المدورة (الدائرية)" ويُبرز لذلك هدفا من حيث كون المؤلف يرغب في أن يوصل إلى ذهن القارئ فشل الثورة في إحداث التغيير طالما استولى على السلطة من لا يستطيعون النهوض بالجزائريين، ويعملون فقط على تحقيق مآربهم الشخصية. يقول *محمد مصايف*: "وكأن المؤلف *وطار* يقول إن حياتهم قبل الثورة هي هي بعد الثورة، وإن التغيير المنشود لم يكن ليحدث إلا في إطار الشيوعية، وطالما انهزمت في شخص *زيدان* فإن التغيير لم يحدث".[1]

وبالوصول إلى بنية القصة المعروضة عبر الاسترجاع بالتذكر، نجد أنها تعرض في إطار تتابع الأحداث وتطورها تصاعديا، إلا أننا نشهد عملية قطع لزمن السرد التصاعدي غير مرة. فعبر الاستذكار يعود *وطار* ببعض شخصياته إلى الماضي خارج زمن السرد في حاضره. وهذا ما نجده عندما يعمل *زيدان* على استذكار قصته مع *مريم* و"*سوزان*" ورحلته إلى فرنسا، ولقد عمد *وطار* إلى الاسترجاع من أجل تزويد القارئ بأبعاد شخصية *زيدان* وتكوينه الثقافي وعلاقته بفرنسا ومرجعياته "الأيديولوجية" وطبيعة صلاته بالشخوص من حوله، أي أنه "يزود القارئ بمعلومات تكميلية مساعدة على فهم ما جرى ويجري من أحداث".[2] إن هذه الاسترجاعات غالبا ما تكون ذات قيمة فاعلة في تحديد طبيعة حركة الشخوص خلال حركية السرد التصاعدية المتتابعة. فطبيعة التشكيل "الأيديولوجي" لـــ*زيدان* هي التي تعرض عليه التزامه بمبادئ حزبه ووصوله إلى التضحية

---

(1) محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، المرجع السابق، ص:51

(2) عبد العالي بوالطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، فصول، م 12، ع 1، 1993، ص: 135.

بذاته في سبيل هذه المبادئ.

إن العرض لمرجعيات الشخوص وتكوينها الاجتماعي والفكري لم يكن فقط بواسطة قطع زمن السرد والارتداد إلى الماضي عبر الاستذكار، بل عمد *وطار* للغاية ذاتها إلى إيقاف ديمومة تطور الأحداث داخلا إلى أعماق الشخوص بواسطة "المونولوجات" وتيار الوعي. "فالمونولوج" يمثل نقطة توقف في تطور الزمن الخارجي يقابلها حركية نفسية وإدراكية في داخل الشخصية، مما يعمل على "الإبطاء في الحركة القصصية بعكس السرد الخارجي الذي يضغط فترات زمنية طويلة في قليل من الكلمات. فالشخصية في "المونولوج" الداخلي تكون في حالة استغراق مع نفسها، وهي تكاد تكون منقطعة عن العالم الخارجي".[1] فعلى سبيل المثال "المونولوج" الذي يعبر فيه *الربيعي* عن الخيبة، فالماضي بالرغم من قساوته غير أنه كان يحمل الأحلام والآمال، أما الحاضر فلا يحمل سوى الانتظار لا شيء تغير، ولا شيء سيتغير.

"إننا عرفنا أنفسنا منذ خلقنا. الشيشان على رؤوسنا تكاد تقطر وسخا. البرانس مهلهلة، رثة متداعية، والأحذية مجرد قطع من الجلد أو المطاط تشدها أسلاك صدئة، والأوجه زرقاء جافة، ليس لنا من الماضي إلا المآسي، وليس لنا من الحاضر إلا الانتظار، وليس لنا من المستقبل إلا الموت...نتآكل كالجراثيم وليس غير...".[2]

فالكاتب إذن انطلق من الحاضر إلى ماضي أحداث الثورة ليعود إلى الحاضر سالكا في ذلك سبل الحلم والتداعي والتذكر وهي "خصوصية الزمن لدى الإنسان العربي والشرقي عموما. فاللحظة الحاضرة ليست مفصولة عن اللحظة السابقة-الماضي- وهما أيضا مرتبطان بحركة المستقبل بعكس الزمن لدى الإنسان الأوروبي الذي يتحرك أفقيا-ماضي-حاضر-مستقبل دون العودة إلى الماضي لإغلاق الدائرة".[3]

تنتمي رواية (نوار اللوز) إلى الزمن التصاعدي المتداخل، وهو بناء يشبه الشكل التتابعي في صعوده واتجاهه إلى الأمام منذ بدء الحاضر السردي. فإذا كان البناء التتابعي يخضع للتسلسل المنطقي والسببية، فإن العلاقة بين الزمنين في البناء التصاعدي المتداخل تخضع للمفارقات وتداخل الأزمنة الداخلية فتطفو وقائع الحكاية على سطح الزمن السردي، وتنفجر أحداث الماضي من

---

(1) محمد غنام : تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ط2، دار الجيل، بيروت، 1993، ص: 25.

(2) اللاز، ص: 10.

(3) عبد الله رضوان: اللاز-ملحمة شعب، مجلة الموقف الأدبي، العددان، 173، 174، 1985، ص: 20.

ثقوب الحاضر.

إن "الزمن لا يخضع لتلك الخطية التصاعدية التي تتطور فيما بعد وتتضافر في خدمة الحبكة، بل إننا أمام زمن يرمي إلى تكسير منطق الزمن الخارجي وروتينية (ماض/حاضر/مستقبل) وذلك بالانتقال بين مختلف الأزمنة، وفي هذا الانتقال يتداخل التاريخي بالواقعي بالنفسي بالمتخيل".[1]

يبني *واسيني الأعرج* روايته (نوار اللوز) بصورة موجية، إذ يتموج السرد هبوطا وصعودا، فيغوص السرد في الماضي ويصعد على سطح الحاضر، وتستمر موجة الزمن الروائي باتجاه تصاعدي إلى الأمام بشكل أفقي.

يعد صراع الإنسان مع الحياة محور الرواية، فالشخصيات رغم وجودها في الحاضر، لكنها ما زالت تعيش الماضي بكل تفاصيله سواء كان الماضي القريب أو البعيد (التاريخي) في محاولة البحث عن حلول لحاضرها ومستقبلها، لكنها تنتهي بالموت والفشل.

يستهل الراوي السرد بنقطة مكاشفة لحال البطل *عامر بن صالح الزوفري* "مسكونا بالدهشة وبرائحة الحناء البدوية والاحتراق. حاول فتح عينيه المتعبتين بتكاسل. برد الشتاء ينفذ إلى العظم كالإبر ويقوي شهوة النوم. بدا له رأسه ثقيلا وأعضاؤه مرهقة. تسرب في دمه مذاق السواك الهندي والعطور الصحراوية التي تنبعث من *الجازية* كلما تشقق حائط بيته الهرم، قبل أن تعود على أعقابها تجر أتعاب بلاد المغرب، وبؤس نجد، في كفها لجام عودها الذي لا يتعب".[2]

بعد هذه النقطة الزمنية في زمن الحاضر السردي، يبدأ الراوي السرد بضمير المتكلم لتنقطع موجة الزمن الحاضر عبر إرجاعات زمنية، فيهبط السارد إلى الماضي الأسطوري والخرافي والذي يتمثل في زمن الأحداث المتعلقة بالسيرة الهلالية، وكذلك الأحداث المتعلقة بالحكاية الخرافية التي تمثل البطولة فيها *لونجا*.

" يرى أيها السادة الطيبون، والعهدة على *سيدي علي التونابي*، أن قبيلة أولاد عامر كانت مركز المتاعب، ومصدر قوة الهلاليين، لكن الزمن القاسي دار عليها، فطحنها كما تطحن في هذه الأيام قلوبنا وحواسنا التي ما تزال تشتغل...".[3]

([1]) سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص: 294.

([2]) نوار اللوز، ص:11.

([3]) نوار اللوز ، ص: 13.

عامر بن صالح، العربي، "رومل"، لونجا... جميعهم يتحركون في حاضرهم السردي، وهم يمتلكون الإحساس بالظلم والتهميش، وقد تولد هذا الإحساس من خلال حياة الذل بالـــ"براريك"، إذ عاش كل منهم تجربة مريرة من نوع خاص. في الوقت الذي ينعم فيه *السبايبي* ومن كان على شاكلته برغد العيش وعلى حساب هؤلاء الكادحين.

وعبر تلك الإرجاعات ينقلنا السارد إلى وقائع منها مرض زوجته *المسيردية* والظروف القاسية التي توفيت فيها وهي بمستشفى الغزوات. يتم كل ذلك حين كان في طريقه إلى مدينة بلعباس، كما يستحضر معاناة *المسيردية* حين كان في السجن. وأيضا ما تعلق بشخصيات أخرى كمشاركة *"رومل"* في الحرب العلمية الثانية، وأحداث الثامن ماي.

ولتحقيق هذا الاسترجاع، لجأ الكاتب إلى تصوير البطل في تلك الحالات وحيدا في البيت وخارجه، وفي سفره، كما أن تعاطي البطل للسكر في بيته وحيدا يدفع به إلى الانغماس في التذكر.

ولمقاومة *السبايبي* وأتباعه مارس *صالح بن عامر* نوعا من الارتداد يمكن أن نطلق عليه (ارتداد تعبئة) ففي ذلك الوسط غير النظيف، كان *صالح* بحاجة إلى تذكر القدرة ومبادئها، ليتخذ منها حصنا ضد التماهي مع أولئك الذين ينسبون أنفسهم للثورة زورا، ويستفيدون من الريع باطلا، وليحقق بذلك انسجاما عاطفيا مع ذاته، فلا تعود شخصية *السبايبي* وعلاقاته ذات قيمة لديه.

أما المستقبل والرؤية الاستشرافية للشخصيات، فيمكن الحديث عن مستقبل متوقع مرتبط بالأحداث الأساسية في القصة، وهو مقسم إلى مستقبل داخلي، ويتمثل في الأحداث التي تم توقع حدوثها مثل توقع البطل مواجهة الجمارك في الحدود، ومشاريعه. ومستقبل خارجي يتعلق بمشاريع البطل خارج الأحداث الأساسية للرواية، مثل عزمه على العمل بالسد، وتزوج *لونجا*، وفتح دكان... وهناك مستقبل متوقع بناء على المنطق الأسطوري، والتنبؤ الخرافي، وهو يخص تلك التوقعات المبنية على معطيات مستمدة من السيرة الشعبية الهلالية وحكايا *لونجا* الخرافية، وكذلك التنبؤات التي تنسب للعرافين، ولشخصية *سيدي علي التوناني*.[1]

ينتمي الزمن السردي في رواية (الأرض والدم) إلى الشكل التتابعي، وهو الشكل الذي سيطر على الرواية حتى أواخر الخمسينات، وأهم ما يميزه هو ترتيب الزمن الروائي بشكل تتوالى

([1]) عبد الحميد بورايو: منطق السرد، المرجع السابق، ص: 156.

فيه الأحداث وتتعاقب دون انحرافات بارزة في سير الزمن، ولهذا "عد هذا النسق في الخطابات السردية من أبسط أشكال النثر الحكائي التخيلي".[1]

وتعد افتتاحية البناء التتابعي في النص الروائي التقليدي أكثر السمات بروزا، حيث يقوم المؤلف بتشكيل الإطار الزماني والمكاني للشخصية الروائية لتمهيد سيلان الوقائع في الزمن.

بدأ الكاتب باعتراف صريح بأن أحداث الرواية حقيقية في بلاد القبائل، ثم يلي ذلك مشهد وصفي للقرية "إن القرية بشعة على الرغم من الديكور الأخضر الذي يحيط بها، إلا أن الطريق المرصص بالحجارة والغبار والوحل يجعل الوصول نصرا عظيما... هكذا يكون الدخول حدثا صاخبا، ونصرا باهرا إلى قرية إغيل نزمان".[2] هذه الافتتاحية تضع القارئ بصورة مباشرة في الإطار المكاني فلم تخرج هذه الافتتاحية عن الشكل النمطي والإطار العام الذي ألف الراوي التقليدي السير عليه.

بعد هذه الافتتاحية يعرج الكاتب إلى السرد، حين عاد *عامر أوقاسي* رفقة زوجته الفرنسية "*ماري*" إلى القرية بعد سنوات من الهجرة.

يحكي الراوي بضمير الغائب قصة *عامر أوقاسي* الذي تضطره الظروف القاسية في المستعمرة إلى الهجرة نحو فرنسا في أول مرحلة من عملية الهجرة التي مست سكان شمال إفريقيا منذ العشرية الأولى من القرن العشرين "إلى غاية سنة 1922 لم أكن إنسانا عاديا".[3]يفاجأ *عامر* هناك بالحرب العالمية، فيضطر بعد مدة في العمل في المناجم إلى العودة باتجاه قريته. هذه العودة تركت في *عامر أوقاسي* صدمة نفسية وهو يقارن بين عالم الغرب المتقدم والعالم التقليدي، لذا وجد صعوبة في التكيف مع الوضع الجديد.

عامر أوقاسي، "ماري"، كمومة، سليمان، شابحة، شخصيات تتحرك جميعها في حاضرها السردي غير أن هذا الحاضر دائما مليء بالثقوب، ثقوب تنفذ من خلالها حيوات الماضي وصوره.

يتغلغل السرد في ماضي شخصية *عامر أوقاسي* (حادثة المنجم) كونه يسيطر على كيانها ويتسلط على حاضرها، فهو لم يستطع التكيف مع الوضع الجديد، وظل الماضي في حالة انبعاث دائم، لأن أحداث الحاضر المتلاحقة لم تستطع أن تحد من غلواء الماضي الذي يبقى مترسخا وحيا في الذاكرة.

([1]) عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص: 108.

([2]) *La terre et le sang*, p, 3.
([3]) *Ibid*, p, 64.

لقد لعب الماضي دورا في تشكيل شخصية *عامر* المتأزمة، ليكشف الكاتب للقارئ خلفية هذه الشخصية والإطار الداخلي والخارجي الذي تتحرك فيه، وتنطلق في ممارسة الفعل وتكوين الرؤيا.

لجأ *مولود فرعون* إلى كسر خط زمن السرد الحاضر للانفتاح على الماضي، وبالتالي لم يخضع زمن الحكاية الذي يبدأ من عودة *عامر* من فرنسا، واعتمد الكاتب على تقديم الوقائع الحكائية وتأخيرها على ما تقتضيه حاجة السرد وإيقاعه الخاص، وللإضاءة والكشف عن خفايا قد يساعد الماضي في تجلياتها.

ما يميز الرواية أنها تعبر عن مسألة الاستلاب الحضاري وما تمثله من انسلاخ عن الجذور (الأرض والعرش) في العرف القبائلي، أفضى إلى تلك النهاية الدرامية بموت *عامر* تحت ركام الأتربة والأحجار، إنه قانون الأرض. هذا الماضي الذي يجسد مرحلة الاستلاب يواجه حاضرا يتسم بالتخلف والجهل، ليصبح اللهث وراء اللحظة الآنية قصد التأقلم أكثر من ضرورة، حتى يستطيع رؤية الآتي. فالبطل ينقاد وراء حركته الشعورية تجاه الزمن، فتارة تدفعه إلى الأمام، وحينا آخر تجذبه إلى الوراء، ومن خلال الحركة الشعورية المزدوجة تتولد الصور والأحداث وتنتشر في سياق النص.

إن بنية الزمن الروائي موجة تنخفض في عمق الماضي عبر الاسترجاعات الزمنية إلى زمن العمل في فرنسا، فيلعب دورا في تشكيل حاضر شخصية البطل السردي.

وإذا كان الزمن الروائي يسير صعودا وهبوطا باتجاه الماضي والحاضر، فإن الجدل بين الزمنين لم يثمر انفتاحا إيجابيا على المستقبل.

يكشف *مولود فرعون* عن حاضر سردي مهترئ يسوده الجهل والتخلف والفقر، تحاول الشخصية المنبهرة بحضارة الغرب المجسدة في ماضيها وفي زواجها من *"ماري"* أن تتكيف مع هذا الحاضر، لتنتهي موجة الزمن بالموت، مجسدة نهاية الاستلاب وانتصار قانون الأرض والدم.

تتحرك الرواية في ضوء مستويين مختلفين من الزمن:

أولهما: الحاضرالذي يتشكل داخل نطاق المشاهد والصور التي تبرز طبيعة العلاقات التي تحكم سكان القرية المنغلقة على ذاتها بضوابطها وأعرافها وتقاليدها، زمن الاستعمار الفرنسي وبداية مرحلة الهجرة.

ثانيهما: الماضي المستعاد الذي يفيض بالتأثير الدرامي من جهة، ومن جهة أخرى

يذكر بالعالم المتحضر.

إن الرواية توعز إلى أننا لسنا أحرارا في اختيار حياتنا، وليس كل ما يتمناه الإنسان يمكن إدراكه وتحقيقه، فالماضي (الاستلاب) والحاضر (العرف والعادات) يتجادلان، وربما يتآمران فيما بعد من أجل القضاء على إرادة الإنسان وأهدافه.

رواية (الحريق) تنتمي هي أيضا إلى الشكل التتابعي، حيث تتوالى فيه الأحداث. فبعد تحديد الكاتب للإطار المكاني الذي سوف تتحرك فيه الشخصيات مرة في بني بوبلان، ومرة في تلمسان، وفي كل واحد من هذه الأماكن تذكر الأحداث المتعلقة بحياة، وتجربة الشخصيات.

الرواية استسلمت بسهولة للتقطع، بسبب تغير مكان الحدث إلى ستة وحدات زمنية كبرى مبرزة الأحداث، فضلا عن تسلسلها الزمني الموضوعي. هذه التقطعات أدت إلى تسارع الأحداث، واستغراق الزمن في الغالب يعمل على محاكاة استغراق الزمن الواقعي.

1- البداية (Prologue): وفقا لتقاليد الرواية الكلاسيكية، يبدأ القاص بذكر حالة مستقرة (لا إشكال فيها ولا عقدة) بواسطة الحاضر (Le présent) الذي يمثل زمن الحقيقة التارخية ويضع الإطار الذي يجري فيه الحدث، والفلاحون هم جزء من هذا الإطار. بعد ذلك يأخذ الماضي المستمر (L'imparfait) الدور زمن مكرر-هنا- ومن خلاله يتم وصف أعمال عمر في الريف والمدينة، حيث يتعرف على حياة البسطاء من أهل الريف الأطفال الذين لا يشبهون أطفال تلمسان في شكلهم وجرأتهم، وجهلهم، والفلاحون المتمسكون بالخرافات ويرون في تفسير عمر لتكون المطر زندقة، ولكن هؤلاء القرويين خبراء في مجال بيئتهم ويستغربون من جهل عمر لمكونات هذه البيئة من أشجار وحيوانات.

2- الفصول 1-18: نحن الآن في بني بوبلان، أين نجد أنفسنا أمام مقتطفات من حياة *زهور، عمر، "كومندار"*، فلاحين، صغار المزارعين. هذه العناصر غير المترابطة تجدد التواصل الزمني خاصة عن طريق تطور الوعي السياسي لدى الفلاحين. إن الزمن التاريخي هو الإعلان عن الحرب العالمية الثانية.

3- الفصل19: (الفصل الأطول في الرواية): زمن بني بوبلان انقطع بسبب متابعة حالة *حميد سراج* في السجن بتلمسان في هذيانه الناتج عن التعذيب. الماضي والمضارع هنا يلتقيان ويتداخلان، هذا التداخل أو هذا التشويش كما يحلول *"تودوروف"* أن

يسميه، يصطنعه المؤلف لغاية جمالية[1]. فهذا التشويش هو ضرب من التوتير الذي يشبه توتير النسج الأسلوبي باستعمال الانزياح اللغوي فيه.

4– الفصول 20–26: عودة إلى بني بوبلان لحضور انطلاق الإضراب الحريق الذي شب في الأكواخ، خيبة الأمل، ومقاومة الفلاحين، حيرة *ماما* وتساؤلها عن زوجها *قاره علي*.

5– الفصول27-32: بعد ملخص قصير عن الحياة في تلمسان (حوالي صفحة) الزمن المستغرق منذ الإعلان عن الحرب العالمية الثانية، وبعد إلقاء هذه النظرة القصيرة المرتدة إلى الماضي يعاد استغراق الزمن بالتركيز مرة على عمر، ومرة على عيني أو الخالة *حسناء*.

6– الفصول33- 36: بني بوبلان ولكن في مواصلة الحلقات السابقة الخاصة بتلمسان، فانطلاقا من حكايات *ماما، قاره، زهور* يعاد تشكيل الزمن.

التحليل يبين أن الانقطاع في الرواية يعود إلى تنقل الكاتب من المدينة إلى الريف وهذا الانقطاع ليس مهما بالنسبة لوقف تزامنية خطي الزمن المذكورين (الزمن التاريخي وزمن الكتابة)، لأن الكاتب كان مهتما بالفكرة، حيث يصادف القارئ خطابا موجها إليه. فالمقاطع الخمسة المكونة للقصة (بدون المقدمة التي تعتبر خارج القصة) تحتل في القصة مواقع زمنية متتالية والتي يمكن تشكيلها تبعا لطرح *"جيرار جينيت"* .

فحسب *"جيرار جينيت"* (*G.Genette*)[2] فإن الأجزاء المكونة للقصة تمثل تسلسلا زمنيا للأحداث على طول خط الزمن، لكن هذه التزامنية (Diachronie) الكاملة مستحيلة، هي مفتوحة. فبين التاريخ والرواية تظهر أحداث أخرى. إن انسجام الأحداث وتتابعها وفق نظام زمني منطقي لا ينفي وجود عدد كبير من الأحداث غير المتزامنة أو الانقطاعات السردية (نوع من عدم الانسجام بين نظام الزمن التاريخي وزمن القصة). فالاسترجاع أو العودة إلى الأحداث الماضية بالتذكر هو المستعمل أساسا في (الحريق) وعليه فالحكايات المنفردة هنا وهناك مذكورة على طول خط الزمن التسلسلي للقصة فنحن نعيش مرحلة الشباب لـ*سليمان* مسكين حيث حياة التشرد وهجرة القرية مع أمه وأخواته الصغار بعد سجن أبيه (الفصل 13). *باددوش* يقص علينا وفاة ابنته الكبرى *ريم* التي استغلها "الكولون" وخدمتهم حتى خارت قواها وماتت (الفصل 20)، وحادثة مزرعة *"ماركوس"* التي قصها *"كومندار"* على عمر.

([1]) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، المرجع السابق، ص:222 .

([1]) Gerard Genette : *Discours du récit*, figue 3, Collection Poètique, Seuil , 1972.

بعض الأحيان نجد نوعا من الاسترجاع (Analepse) القصير يقدم لنا بواسطة مقتطفات من حياة هذه الشخصية أو تلك، وهكذا تمكنا من التعرف على ظروف بتر ساق *"كومندار"* وسبب تسميته بهذا الاسم، *ماما* تفكر بألم ومرارة في مصيرها، *وزهور* مسكونة بمشاهد ماضي أختها .

هذه المقتطفات الزمنية تذكر بالوقائع التي تعطي معنى لمغامرة وطنية. كل هذه الأحداث المسترجعة عن طريق التذكر بما في ذلك التي ظهرت في هذيان *حميد سراج* هي أحداث خارجية عن القصة وعملت على إتمامها. بعضها يحمل القصة على أحداث ماضية، ويربط (الحريق) بـــ(الدار الكبيرة) إنها حالة تذكر دار سبيطار إما عن طريق عمر أو عن طريق *سراج*. إن ظهورها يمكن اعتباره بمثابة إعلان عن عودة عمر إلى تلمسان وإلى دار سبيطار (في الفصل 27).[1]

هذه الاسترجاعات تقوم بوظيفة سد الثغرات والسهو والإغفالات التي أهملتها القصة عبر حركة الزمن السردي، تساعد على مسار فهم الأحداث، كما يعمل الاسترجاع -من خلال العودة إلى الماضي- على الربط والوصل. تقول *يمنى العيد*:" إن الراوي يكسر زمن قصته، أو يكسر حاضر هذا القص ليفتحه على زمن مضى له، وقد يكرر الراوي هذه اللعبة، فيكسر زمن قصه أكثر من مرة، ويفتحه على ماض قريب حينا وعلى ماض بعيد حينا آخر... وقد يتفنن في هذه اللعبة فيداخل بين عدة أزمنة ليخلق فضاء لعالم قصه، وليحقق غايات فنية أخرى منها التشويق والتماسك والإيهام الحقيقي".[2]

طريقة التنبؤ بالمستقبل (La prolepse / projection dans le future) طريقة عكسية للأولى (الاسترجاع)، وهي أقل حجما في (الحريق) ولا تحتل في كل مرة غير جملة أو فقرة على الأكثر.

هذه التنبؤات التي تحيل على المستقبل تعطي للقصة بنيتها التنبؤية، وهي في نفس الوقـــت تعلن عن رواية (من يتذكر البحر؟). بعضها يساهم في تكوين الشاب عمر عن طريق *"كومندار"* حكيم القرية وعقل الطفل المفكر.

في بداية القصة يكون مطلوبا من الشاب القادم من المدينة أن يستوعب الدروس التي كان يلقيها عليه *"كوندار"* والتي تتنبأ له بحياته مستقبلا حينما يكون ناضجا[3] (الفصل1 ص15):" افتح أذنيك واحفظ ما أقوله لك، حتى إذا اشتد ساعدك ونضج عقلك في المستقبل، أفدت منه وعرفت

([1]) Naget khadda : *L'Oeuvre romanesque*, op-cit p 37.

([2]) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، 1999.

([3]) Naget khadda : *L'œuvre romanesque*, op,-cit p,38.

كيف تنفق حياتك... نعم في المستقبل ...حين تصير رجلا". [1]

التنبؤ بالمستقبل أصبح ضرورة ملحة، خاصة في خطاب *"كومندار"* الذي يعطي لمحة عن الأحداث القادمة:" أسأل الله أن يمد في عمرنا فلسوف نرى أمورا جديدة كثيرة... لقد رأينا ما حدث وما لم يحدث بعد الآن... ولكن قلبي يحدثني بكل شئ... يبلغني أن ثمة شيئا جديدا". [2]

إحساس *زهور* يوحي لها في عالم مجازي (استعاري) أن الثورة تلوح في الأفق:

"إن حولها شيئا لا تعرفه يهمهم في قلب الجبال والأودية. ليس هو الريح إنه يتحرك في الداخل، ثم يصفع السهول... ويسمع المرء حتى في آخر الأفق رنين هذا السيل من القوى الآسرة التي ستغرق البلد في يوم من الأيام". [3]

إن الكاتب الراوي يدخل المغامرة هو أيضا في المستقبل بما أن الحاضر يتطلب أفكارا حول المستقبل، خاصة وأنه تكفل بتوضيح وشرح رمزية (الحريق) الذي " سيظل يزحف في عماية، خفيا مستترا، ولا ينقطع لهيبه الدامي إلا بعد أن يغرق البلاد كلها بلألائه" . [4]

عنصر التنبؤ الذي كثيرا ما يدان باسم الواقعية، قد اكتسب قوة ومكانة جديدة في الفن "البروليتاري". [5]

إن طريقة التذكر وطريقة التنبؤ بالمستقبل، طريقتان ضروريتان للسرد الروائي الكلاسيكي حيث اكتسبتا في (الحريق) الميزة المطابقة لجدلية القبل/ البعد، مما أظهر عملا "أيديولوجيا" لنظام الزمن في (الحريق).

رواية (الحريق) إذن فسحتها الزمنية محدودة، كما يمكن التأكد من هذه السمة في الجزء الأول من الثلاثية، ذلك أن تصوير المكان استأثر باهتمام الكاتب وهذا ما يؤكد أن الإيقاع المكاني أضفى من الإيقاع الزماني.

---

(1) *L'incendie*, p, 15.
(2) *Ibid*, p, 75 .
(3) *Ibid*, p, 205.
(4) *Ibid*, p, 145.

(5) فيشنر ارنست : ضرورة الفن ، ترجمة ميشال سليمان ، دار الحقيقة بيروت (د.ت)، ص: 136.

ج ـ الفضـاء

الفضـــاء:

من المسميات التي تطرح نفسها بقوة على الساحة النقدية للسرديات بعامة والرواية بخاصة مسمى الفضاء الروائـــي. والدراسات التي أقيمت حول الموضوع هي اجتهادات متفرقة لها قيمتها، ويمكن إذا هي تراكمت أن تساعد على بقاء تصور متكامل.[1]

و القضية الأساسية التي تتصل بالفضاء الروائي هي قضية تحديد المفهوم، خاصة و أن هناك تداخلا بينه مكونيين روائيين كاد بالإنسان أن يكون أحدهما جزءا من الآخر هما المكان و الفضاء.

و لعل مدار النقاش حول هذه المسألة يكمن في الواقع الدلالي للمسلمين، فالمكان يمكن تحديده في حين يكون الفضاء أكثر شمولية و ينفتح أمام تصور مطلق لذا اعتبر أحدهم الفضاء الروائي "استراتيجية خطاب أدبي مشموع بكل حمولة و طاقة و امتلاك الكتـــابة، ماليا و لســـانيا و ثقافيا و معرفيا و اجتماعيا.

لكنه خطاب يمنح نفسه للآخر بصريا و روحيا ، بدءا من السواد على البياض في انتظام الصفحات داخل الكتاب وصولا إلى أبعد مستويات المتخيل و التجريد".[2]

و حسب الدكتور *لحميداني* فإن الأشكال التي يتخذها الفضاء يمكن حصرها فيما يأتي:

- الفضاء الجغرافي (L'Espace géographique) : وهو مقابل لمفهوم المكان، ذلك أن الإنسان في علاقة دائمة به. و"المكان يتمتع بالكينونة التي يحرم منها الزمان، فللمكان وجود على مستوى المفهوم واللغة، بينما ليس للزمان وجود على مستوى المرجع بقدر ما له وجود على مستوى المفهوم واللغة".[3]

وتعقد *"جوليا كريستيفا"* علاقة بين الفضاء الجغرافي ودلالته الحضرية، ذلك أن المكان المحدد يفترض أن تكون له ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم، وهو ما نسميه "إديوليجم" (Idéoligme) العصر، بمعنى الطابع الثقافي العام في عصر من العصور".[4]

- الفضاء النصي (L'Espace textuel) : وهو الطباعي، أي مساحة السواد فوق البياض ويدخل في ذلك صورة الغلاف، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة، وقد اهتم

---

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، يروت، 2004، ص:53

[2] حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، يروت، ط1، 2000، ص:45.

[3] محمد سويرتي: النقد البنيوي، نماذج تحليلية من النقد العربي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991، ص:76.

[4] JULIA KRISTIVA :*Le Texte du roman,* Moutons,1976,p ,182.

"*ميشال بيتور*" بهذا الفضاء، فتحدث عن طول السطر، وعلو الصفحة، وحجم الكتابة، كما أشار إلى الكتابة الأفقية في الصفحة والكتابة العمودية، والصفحة اخل الصفحة.[1]

- الفضاء الدلالي ***(L'Espace sémantique)*** : وهو مرتبط بالصور المجازية، وقد أشار إليه "*جيرار جينيت*" في مؤلفه (صور) (Figures) ويرى بأن هذا الفضاء ماهو إلا ما ندعوه "صورة".[2]
- الفضاء باعتباره منظورا (L'Espace comme vision) : وهو يشير إلى طريقة هيمنة الكاتب (الراوي) على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح.[3]

وقد أوضح الدكتور *لحميداني* أن النوعين الأخيرين لهما مباحث أخرى، ويمكن إرجاع الأول منهما إلى موضوع الصورة في الحكي، وإرجاع الثاني إلى موضوع زاوية النظر.

ويكشف الباحثان *حسن نجمي*[4] في دراسته (شعرية الفضاء السردي) و *محمد عزام* في دراسته (فضاء النص الروائي) عن ميادين يمكن إدراجها ضمن الفضاء الروائي، فقد توصل الباحثان إلى قناعات متقاربة حول إمكانية توسيع دائرة الفضاء الروائي لتشمل فضاء الثقافة و"الأيديولوجيا" وفلسفة الوجود الإنساني من منشئه إلى منتهاه.

سوف لن نتطرق في هذه الدراسة الخاصة بالفضاء الروائي لكل هذه التصورات وسنكتفي فقط بالتصور الأول والثاني مهملين بذلك بقية التصورات الأخرى.

1. فضاء الفاتحة النصية:

تعتبر الفاتحة النصية مكونا أساسيا في بناء الرواية الواقعية، إذ تناط بها مهمة تقديم العالم التخييلي للرواية، وقد أولى كتاب الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر عناية فائقة، وهي تتكون "من عنصرين أساسيين هما: الماضي والمكان".[5] ومع تطور الكتابة الروائية، بدأ الاهتمام بالفاتحة ينحصر حتى تم الاستغناء عنها تماما من طرف كتاب تيار الوعي، حيث يرى *"أراغون"* أن الرواية

---

(1) ميشال بيتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطنيوس، منشورات عويدات، ط1، 1971، ص:122و128.

(2) ينظر حميد لحميداني: بنية النص السردي، المرجع السابق، ص:61.

(3) المرجع نفسه، ص:62.

(4) رحمة خليل أحمد عوينة:المرجع السابق، ص:191.

(5) سيزا قاسم: بناء الرواية، المرجع السابق، ص:30.

عنده تولد من الجملة الأولى، ثم بعثت الفاتحة من جديد متأنقة متعالية مع تجربة الرواية الشعرية.[1]

وتعرّف الفاتحة بأنها" الحكي الافتتاحي الذي هو محل ابتداء السرد ولحظة الإنباء بكيفيات انبثاقه وتشكله وفقا لخطة فريدة من نوعها لا يمكنها أن تطابق تطابقا تاما، أي فاتحة نصية أخرى، لأنها لحظة تأسيس بكر لأصالة كيان لغوي طريف، قائم بذاته".[2]

تعرف حدود الفاتحة النصية بواسطة جملة من المقاييس التي يستطيع من خلالها الناقد أن يفصل بين الفاتحة وبقية النص، كما تمكنه بعض السياقات السردية من الوقوف على نهاية البداية.

ومن هذه الصيغ (أخيرا، هكذا، إذن...) أو قد يحدث أن يكون الانتقال من أسلوب السرد إلى الوصف، أو الحوار...الخ".[3]

في رواية (نوار اللوز) يبدأ الكاتب بافتتاحية مكونة من إهداء ونصين عبارة عن إشارات موجهة للقارئ بالدرجة الأولى يدعو فيها إلى قراءة "تغريبة بني هلال" قبل قراءة الرواية حتى يستطيع فهم الرواية "تنازلوا قليلا واقرأوا تغريبة بني هلال ستجدون حتما تفسيرا واضحا لجوعكم وبؤسكم".[4]

الراوية تستلهم وجودها من التاريخ، ومن مدونة التراث الفني ذي الطابع الملحمي، يحتل فيها موضوع الديموقراطية في المجتمع العربي محورا أساسيا من محاور حقلها الدلالي[5] "فمنذ أن وجدنا على وجه هذه الأرض إلى يومنا هذا والسيف لغتنا الوحيدة لحل مشاكلنا المعقدة"[6] تطمح إلى محاكاة الواقع النفسي والاجتماعي والسياسي الحاضر عن طريق خلق عالم خيالي يعكس تناقصات الحياة اليومية.[7] ولا ينسى الكاتب أن يذكر على خلاف الكتاب الآخرين أن أي تشابه قد يحدث بين الرواية و بين ما يعادلها في الواقع إنما هو من قبيل الصدفة. "أحداث هذه الرواية هي من نسيج الخيال بشكل من الأشكال، وإذا ورد أي تشابه أو تطابق بينها وبين حياة أي شخص أو أية عشيرة أو أية قبيلة أو أية دولة على وجه الكرة الأرضية فليس من قبيل المصادفة أبدا".[8]

---

(1) ROLAND BOURNEUF et REAL OUELLET :*L'univers du roman*,PUF,Paris,1975,p,45 .

(2) جليلة طرطير: في شعرية الفاتحة النصية، -حنا مينا نموذجا- علامات، ج29، مج8، سبتمبر 1998، ص:145.

(3) المرجع نفسه، ص:146.

(4) نوار اللوز، ص:5.

(5) عبد الحميد بورايو: منطق السرد، المرجع السابق، ص:139.

(6) نوار اللوز، ص:5.

(7) عبد الحميد بورايو: منطق السرد، المرجع السابق، ص:139.

(8) نوار اللوز، ص:5.

وهذه التقنية جديدة إذ لم يعتد الكتاب عليها من قبل، بل على العكس كانوا يحرصون على أن التشابه الحاصل بين أعمالهم وحياة الناس هو من قبيل المصادفة، وهم بذلك يبعدون عن أنفسهم كل مسؤولية أخلاقية، ليؤكد *واسيني* أن الخلل الذي تعيشه شخصيات الرواية ومن يعادلها في الواقع تعود إلى السلطة السياسية.[1]

ويستشهد على ذلك بنص لـ*المقريزي* من كتابه (إغاثة الأمة في كشف الغمة) "ومن تأمل هذا الحادث من بدايته إلى نهايته وعرفه إلى غايته، علم أن ما بالناس سوى سوء تدبير الزعماء والحكام و غفلتهم عن النظر في مصالح العباد".[2]

وهذه إشارة من الكاتب إلى تطابق هذا القول على أحداث روايته التي ستحدد مجال الصراع في علاقة الحاكم و المحكوم. فهذه الافتتاحية تحيل القارئ على رسالة الكاتب التي وجهها له، وهي تحمل اتفاقا بينهما يقضي بقيام الكاتب بشرح الواقع التاريخي والاجتماعي والنفسي والسياسي، شريطة أن يعي القارئ هذا الواقع.

من خلال ما سبق يمكن تبين سمات الرواية الآتية :[3]

- تعليمية (Didactique): تهدف إلى الإقناع بمسلمة ما.
- واقعية (Réelle): تحاكي الواقع اليومي لحياة الفرد والجماعة.
- أخلاقية (Morale): تحمّل طرفا ما مسؤولية الخلل الحادث في الحياة الواقعية الموصوفة، وتفضح التناقض الحاصل في العلاقة بين الحاكم والمحكوم من وجهة نظر مصلحة أحد الطرفين المتصارعين.

2. الفضاء الجغرافي:

أ- الفضاء المفتوح: (المدينة، القرية)

- **المدينة:** في رواية (نوار اللوز) يأتي ذكر مدينة سيدي بلعباس في سياق إظهار الفارق بينها وبين القرية ونقطة الحدود من خلال إبراز مسألة العلاقات الاجتماعية المعقدة، وحرية الحركة بالنسبة للشخصيات، وخاصة شخصية البطل *صالح بن عامر الزوفري*. في المقابل نجد المجال الآخر الذي ينتقل فيه البطل –كونه امتدادا للحيز المكاني- أقل حجما، ويتسم بالضيق، وقلة

---

(1) عبد الحميد بورايو: منطق السرد، المرجع السابق، ص:140.

(2) نوار اللوز، ص:6.

(3) عبد الحميد بورايو: منطق السرد، المرجع السابق، ص:140.

الشخصيات التي تشغله "ها هي سيدي بلعباس بأحيائها الواسعة وشوارعها التي لا تحد، مدينة رحبة الصدر".[1] هذا المجال الضيق هو نقطة الحدود التي يجد فيها المهربون صعوبة كبيرة في الحركة، بينما تجد لها متنفسا في قرية مسيردة، وتتسع في سيدي بلعباس. فإذا كان رجال الجمارك يطبقون حصارهم على المهربين على الحدود ويطاردونهم في مسيردة، فإن تجارة "الترابندو" يقوم بها التجار المزيفون في مجال واسع.

سيدي بلعباس هي أيضا مكان للمواعيد والعلاقات الحبية والممارسات الجنسية بشكل صريح، وهي مصنع تفريخ الأطفال، حيث يتكاثر الأطفال بشكل مخيف "الأطفال... يا لطيف**!** كالجراد".[2]

وباعتبارها مدينة، فإن سلوكات أفرادها تظهر حضارية، فالناس يعيشون فيها بسلام، فلا صراع، ولا عراك، ولا تشاتم بين المتخاصمين.

- **القرية:** يصف الكاتب قرية مسيردة بقوله:"إنها البلدة التي تنام على أطراف الحدود، في الحروب هي أول من يندهش وآخر من يتذكره المؤرخون، مسيردة التي يأكل حقولها دود لا ليجو، جمارك الحدود يخشون أطفالها."[3]

تمثل قرية مسيردة نقطة تقاطع بين اتجاهين، هي الحيز المكاني الذي يشغله الفقراء المعدمين الذين حتمت عليهم ظروف الحياة القاسية السعي نحو الحدود، حيث يتم تهريب السلع من و إلى المغرب، أو نحو الشرق إلى مدينة سيدي بلعباس، حيث يستطيع هؤلاء "الترابانديست" ممارسة تجارتهم دون إزعاج أو مطاردة من الجمارك، كل هذا من أجل لقمة العيش، وهم في سعيهم لا يفلتون من قبضة الموت الذي يترصدهم شرقا في سيدي بلعباس (*الحاجة طيطما*) أو غربا حيث رجال الجمارك والمخبرين.

العلاقات الاجتماعية في مسيردة أقل تعقيدا، إلا أن ذلك لا يتطابق مع حرية الحركة الخاصة بالشخصيات، فعلاقة الرجل بالمرأة يتم بعيدا عن الرقابة الاجتماعية، مسيردة هي هؤلاء النساء العاقرات والرجال المخصيين والأطفال الموتى، الصراعات لا تنتهي، والعراك يقوم لأتفه الأسباب ناهيك عن الشتم والسب والتهديد "هؤلاء هم ناس البراريك، تقودهم أحيانا عواطفهم

---

(1) نوار اللوز، ص:61.

(2) الرواية، ص:60.

(3) الرواية، ص:19.

فلا يفكرون لحظة في العاقبة، يتقاتلون من أجل أتفه الأسباب، الماء احتكره فلان، أغنام فلان أكلت قمحي، أبقار الفرخ بن الفرخ التهمت كل الحصيد، حق *محمد* رأيت فلانا الأقرع يغازل بنت فلانة بعينيه، الأحسن أن يتزوجها وإلا طار راسك... تبدأ الأمور بسيطة ثم سرعان ما تتعقد فتخرج السكاكين وتشهر البنادق، وتتكاتف القبائل متجاوزة تناقضاتها المحلية وصراعاتها الثانـــوية".[1]

"في هذه البلدة التي ينبت فيها الخوف مع الرغيف، و تخزن شمسها وراء الغيوم، يصير الموت والحياة وجهين لنمط واحد من الخلق".[2]

"لا يوجد حل آخر في هذه البلاد التي أحرقتنا في صميم القلب، و لم تترك لنا خيارات كثيرة: إما الموت رميا بالرصاص في الخلاء كأي وحش بري، أو التحول إلى امرأة وديعة وطيبة، بيتوتية تنتظر الأولاد والزوج لتدفئهم بحنانها، هذه هي مهنة التهريب الترابندو والتفرعين، داخلها مفقود والخارج منها مولود".[3]

من الأماكن التي تنتقل بينها الشخصيات في القرية هناك السوق، حيث يلتقي الناس من كل مكان، محدثين بذلك حركة غير عادية داخل هذا السوق، يتم التعرف على كل صغيرة وكبيرة عن القرية. فهو يعكس الوجه العام لها، و فيه يتعرف القارئ على شخصيات تدخل المشهد الروائي لأول مرة و التي سيكون لها دور فيما يلي من أحداث كشخصية *السبايبي* و *الخالدي* و *النمس*.

وتمثل رحبة الأغنام مكانا مناسبا يعرض فيه الباعة الموالون أغنامهم، وفيه تتم صفقة التهريب التي أراد *السبايبي* عقدها مع البطل حتى لا ينالها (الأغنام) التأميم. ولا يقتصر السوق على محترفي التجارة و المهربين و غيرهم، بل هناك الباعة الصغار المتجولون الذين يستعطفون الناس لشراء ما يعرضون من سلع، كما نجد في السوق أيضا البراح الذي يطلع الناس على الأخبار العامة،حيث يؤدي دور الإعلامي، وهناك أيضا القوال الذي يجتمع حوله الناس رغبة في سماع ألغازه وأقاويله، أو هروبا من أعين الجمارك، كما فعل البطل *صالح بن عامر* حين أحس بمضايقة السلطة له.

---

[1] نوار اللوز، ص:141.

[2] الرواية، ص:24.

[3] الرواية، ص:25.

هو مكان إذن يجمع كل التناقصات من أخبار إلى سرد التاريخ، والأحاجي والحكايات إلى طرح المكبوتات وكسر الطابوهات.

وإلى جانب السوق(1)، تلعب أماكن أخرى في القرية أدوارا مشابهة من حيث الوظيفة الإعلامية كالمقهى الذي يرتاده سكان القرية أو المتجر، أمكنة مناسبة للقيام بهذه الوظيفة و يمثل المسجد الحيز المكاني الذي تذاب فيه المشاحنات الفردية، وتحضر فيه المشاعر المشتركة بين أفراد الجماعة. كما تمثل المقاهي المكان المفضل في المجتمع الريفي في غياب أندية اللهو واللعب والشراب المنتشرة في المدن، فقد ظلت المقاهي محافظة على وظيفتها التي أنشئت من أجلها، فهي ملتقى السكان يزجون فيها أوقاتهم بلعب "الدومينو"، كما أنها تمثل وكالة أنباء محلية، يجد فيها الوافد كل الأخبار المتعلقة بالقرية.

لقد أضحت إحدى مميزات الحياة الريفية، لذا ظلت حاضرة في رواية الريف الجزائرية يرصد من خلالها الكتاب هذه الحياة بكل مكوناتها.

والمقاهي في الريف عبارة عن بيوت مفروشة بالحصائر والزرابي، بل حتى أفرشة مصنوعة من الحلفاء، يتردد عليها الرجال لتبادل الحديث والأخبار وتنظيم السهرات.

ففي رواية (الأرض والدم) تمثل المقهى والسوق وتاجماعت فضاءات محرمة على النساء لا يرتادها إلا الرجال من سكان القرية، ولا يمكن كسر هذا الطوق المضروب على هذه الفضاءات إلا (الآخر) الأوروبي المتحرر من قيد الأعراف والمعتقدات "إنها لن تحمل إلا إذا شاءت هي وإذا أردتن رأيي فإنها لن تغلق الباب على نفسها مثل زوجة *أمين*، لا إنها سوف تخرج ولكن لتذهب إلى تاجماعت والمقهى والسوق والمدينة كالرجل".(2)

وفي (نوار اللوز) تبدو مقهى *" رومل"* التي يرتادها سكان "البراريك" مكانا للمشاحنات والمشادات بين الفلاحين، تصل حد استعمال السكاكين والفؤوس بسبب نصيبهم من حصص الماء، يا قاتل يا مقتول، لكن ثورتهم ما تفتأ تهدأ بفضل الشيخ *البختاوي* الذي يلجؤون إليه كلما وصل الخلاف حد الصدام.(3)

ومن الطبيعي والحال هذه أن تصبح المقهى مسرحا للجريمة "إذ يمكن لخلاف بسيط أن

---

(1) عبد الحميد بورايو: منطق السرد، المرجع السابق، ص:147.

(2) *La Terre et le Sang*, p, 32.

(3) نوار اللوز، ص:141.

يقود نحو الموت"[1] خاصة وأن المقهى تقع في حي "البراريك" الذي يسكنه "المخدرون. الطيبون، المهربون، القوادون، القتلة، كل واحد رمته منطقته الجائعة، جاء إلى هذا المكان واستقر فيه". [2]

لقد ظهرت القرية هنا بصورتها السلبية، فضاء يناصب الناس العداء لبعضهم البعض "لا أحد يرحم الثاني إذا وجد من أين يأكله". [3]

وقد تصبح المقهى المكان الذي تذاع من خلاله الأخبار السارة، أو المحزنة، وقد استقر في ذهن سكان الدشرة على تلقي الأخبار بصنويها من المقهى، ومقهى *الحاج قويدر* في رواية (ريح الجنوب) ليست مقهى *"رومل"* في (نوار اللوز). فـ*الحاج قويدر* لا يقصده إلا الطيبون من الناس الذين لا يثيرون المشاكل ويستغلون هذا المكان لقتل الوقت وشرب القهوة التي يتقن *قويدر* إعدادها، خاصة في فصل الصيف، باستعمال أواني نحاسية وحديدية مثل البقراج أو الإبريق الكبير في غياب الماكنة الحديثة ووسائل التسلية كالتلفاز. ولا يتأخر في تلبية طلبات زبائنه."أنواع القهوة التي يطلبها زبائنه ثلاثة: قهوة موز بها قليل جدا من السكر، وقهوة قد قد يتساوى فيها السكر مع البن، وقهوة حلوة".[4] فصورة المقهى هنا تظهر إيجابية، فهي المكان الذي يلملم أشجان الغرباء والعابرين، ويتيح قدرا من الحرية التي يفتقدها المرء في بيته، أو هي المكان "الديمقراطي" الذي يتيح قدرا من التحرر من "الطابوهات" أحيانا وإشباع الرغبة من خلال الخوض في المسائل العادية أو المسكوت عنها، والتي لا يمكن الحديث عنها في أماكن أخرى. إنها المكان العمومي الذي يحتضن ظاهرة القيل والقال الظاهرة التي يصنفها *"كلود ليفي ستروس"* ***(C.L.Strauss)*** أب "الأنثوبولوجيا" بالفضاء المتوحش.

ب- الفضاء المغلق :

- **البيت:** تلعب الأماكن المغلقة دورا بارزا في الروايات المدروسة، ومن هذه الفضاءات فضاء البيت الذي نجد أوضح مثال له في رواية (نوار اللوز)، ففي هذه الرواية تتوطد علاقة البيت بالبطل (*صالح بن عامر الزوفري*) وتأخذ طابعا حميميا، حيث يطلق فيه رغم ضيقه الحرية لمخيلته الواسعة كي تستحضر الذكريات الحلوة، وتضع الصور الأسطورية والخرافية وتقيم

([1]) نوار اللوز، ص:148.

([2]) الرواية، الصفحة نفسها.

([3]) الرواية، ص:149.

([4]) ريح الجنوب، ص:76.

مشاهد الحلم و الرؤيا.

هو المكان الأمثل إذن الذي يتحصن به البطل ضد الانDياح في زيف الواقع، حيث يأتي شرب الخمر في هذا الحيز كعامل مساعد لتجاوز ذلك الواقع، والتحليق بعيدا حيث لحظات السعادة الهاربة مع صور معشوقته *الجازية*، ومع عديلتها في الواقع و الخرافة معا *لونجة* البربرية حيث يتحول البيت إلى حيز لإشباع حاجته مع معشوقته، تماما كما تشبع الحيوانات حاجاتها من الطعام في رحبة التبن والاصطبل.

لم يصف الكاتب البيت وصفا دقيقا، وإنما اكتفى باشارات توحي بانتماء صاحبه الطبقي وحالته المزرية "لم يدر كيف رفع عينيه نحو السقف الهرم، أخذ نفسا اكتسحت معه حمرة السيجارة نصف طولها، تذكر أن من بين هذه الأخشاب تتسرب *الجازية*".[1]

كما أشار إلى بعض الأشياء في هذا البيت منها الفراش وقارورة الشمة تحت الوسادة والتبغ الشعبي وقنانيي "الروج" الفارغة في الأرضية المتسخة للغرفة "تأمل الأرض المتسخة وبقايا الزجاجات الخمرية الفارغة".[2] كل هذه الإضاءة على بيت *صالح بن عامر الزوفري* التي يسلطها الكاتب إنما تمت في فصل الشتاء، حيث يفضل سكان "البراريك" في مثل هذه الظروف المناخية الشتوية البقاء في بيوتهم متدثرين، وهو حال البطل الذي بقي في فراشه[3] ولم ينهض منه إلا مع رؤية الخيوط الأولى للفجر حين نظر إلى السماء فتراءت له النجمة التي كانت دائما فأل خير بالنسبة له، خاصة إذا كان الجو مغيما فيجهز نفسه للتوجه نحو الحدود، هنا يرتبط الزمان بالمكان وهذا الأخير بالمعتقد (النجمة الصبحية) وهذه الجزئيات تسهم في تشكيل فضاء الرواية الذي يتأسس هنا على المكان البيت.

- **البلدية:** يصف الكاتب البلدية كمكان منغلق على لسان البطل "يالطيف هذه بوابة دار البلدية، أو بوابة قلعة ملكية".[4] إنه وصف يأتي في سياق تعارض مع بيته المقابل للبلدية، ففي الوقت الذي ترك باب بيته مفتوحا، يبقى باب دار البلدية مغلقا، إذ من المفروض أن يظل مفتوحا يستقبل جموع المواطنين الذين يقصدون البلدية لقضاء حاجاتهم، بينما يفترض أن يكون باب بيته مغلقا.

([1]) نوار اللوز، ص:14

([2]) الرواية، ص:15

([3]) صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2003، ص: 182-183

([4]) نوار اللوز ، ص:143

إن البلدية ترمز في وجودها لعلاقة الحاكم بالمحكوم، إنها الوجه الرئيسي للإشكالية التي تطرحها هذه العلاقة "باب عالية دائما مغلقة، يشعر الواحد تحتها بصغره، يطلون عليك من الفتحة الصغيرة، فإذا لم تكن مشاغبا فتحوا لك الباب، وإذا كنت غير ذلك يتركونك تنتظر وتنتظر حتى يكنسك العسس الذين يحومون مساء حول البلدية كالكواسر".[1]

المفروض أن تكون البلدية مكانا منفتحا، موظفوها سخروا لخدمة المواطن، لا يغلق بابها إلا بعد انتهاء ساعات العمل أو أيام العطل الأسبوعية أو الوطنية أو الدينية، لكنها بالصورة التي وصف الكاتب، أضحت مكانا منغلقا، هي مكان منحاز لفئة متسلطة، وبذلك ظلت حيزا للصراع بين الأوفياء لعهد الشهداء من أمثال *موح لكتاتبي* وأولئك الذي خانوا هذا العهد من أمثال *الميلود ولد السي لخضر* والذين يمثلون بقايا الاستعمار حين اصطدموا بالشرفاء والمجاهدين من أمثال *صالح بن عامر* وحرموا من الاستفادة من الثورة الزراعية لأنه في نظرهم لا يزال عنصرا خطيرا، وبسبب هذه العبارة حرم من حقوقه، كما تأكد من أن شيئا لم يتغير من خلال صورة *"نابليون"* التي تزين جدار بعض مكاتب أولئك العملاء.

- **السجن**: في رواية (الجازية والدراويش) تقوم علاقة ودية بين *الطيب* والسجن من جهة والشاعر من جهة أخرى، فـ*الطيب* يعتبر السجن –على ما يمثله من ضيق وفقد للحرية وبعد عن الأهل والأحبة– مكانا مثاليا يستطيع من خلاله أن يوسع من أحلامه ورؤاه، خاصة بعد الزيارة التي قامت بها *صافية* له، حينها أحس بقوة تدفعه للتشبث بالأمل والمقاومة يتجاوز بها واقعه (السجن)، ويحلق في فضاءات الحلم *(الجازية)*، حيث تتطابق القناعات، فهي الأخرى ترى في السجن مكانا تكتمل فيه رجولة *الطيب*، وهي الصفة التي أهلته أن يظفر بـ*الجازية* زوجة له.

أما الشاعر النقابي فله رؤيته الخاصة للسجن، فهو يراه المكان الأفضل للتزهاء "عندما يريد أن يكون الإنسان نزيها، ليس هناك مكان أفضل من السجن".[2]

من خلال تلك الفلسفة، وجد الشاعر في السجن ملاذا من داء النفاق السياسي، حيث يتحتم على المرء رؤية الخلل ولا يفضحه، فالسجن إذن هو الحصن الذي يمنع الشخصية شر

[1] نوار اللوز ، ص:143.

[2] الجازية والداويش، ص:117.

الانحراف القيمي الذي يشهده الخارج.[1]

- **المبغى**: يمثل المبغى فضاء للخيانات الزوجية، وإنفاق أموال الأغنياء التي تحصلوا عليها بطرق سهلة. ففيه يمثل الجسد سلعة مربحة، تترصد فيه النساء العاملات زبائنهن، ويجبذهم من العيار الثقيل،فمن ظفرت بأحدهم فقد فتحت لها أبواب السعد.

هذا الاضطرار تعبر عنه *الحاجة طيطما* خائفة بعد ما لاحظت مغادرة بعض الفتيات العاملات لديها إلى عمل شريف."تعرف يا *صالح* الخدمة كثرت هذه الأيام منذ بدأ مصنع "السونيليك" يشتغل تكاثر الزبائن، وغادرت بنات كثيرات كنت أشغلهن في حوشي، اخترن العمل الشاق في المصنع ربما كن على حق... الكثيرات منهن يردن حياة عائلية أكثر دفءا وأطفالا".[2]

يصف الكاتب ماخور *الحاجة طيطما*:

"مر في الدرب المؤدي إلى فلاج اللفت الصدئ نفذت إلى أنفه روائح الماخور الملتبسة بالحب والكراهية... في الزاوية المظلمة بان له باب *الحاجة طيطما* كبيرا على غير العادة صلبا كقطعة حديد باردة".[3]

"فتح الباب، تسربت إلى أنفه رائحة خاصة بهذه الزاوية عطور ممزوجة بدم الحيض والآباط والصابون والحمامات التركية وأصوات الشيخات اللواتي تأكلهن فراغات المواخير الشرهة. في البداية تقزز، لكنه سرعان ما انسجم مع هذه الروائح بالتدريج".[4]

هو مكان يرتاده الرجال النافذون لتفريغ فائض رجولتهم، في حين ترتاده النساء لكسب المال. يستغل السارد هذا الفضاء لفضح الرجال الأثرياء والعسكر المتقاعدين. في هذا الحوار يفضح رجل العسكر مع *الحاجة طيطما:*

-و"*الكومندار*"؟

-مثل هذه الأشياء لا تخبأ سأتزوجه، أنا من جهة وهو من جهة نتغلب على قسوة الحياة، تعبت الماخور أكل كل حياتي وصحتي، *الكومندار* عسكري متقاعد، طيب القلب، وعدني بالقدوم اليوم

---

(1) رحمة خليل أحمد عوينة: شعرية السرد، المرجع السابق، ص:206.

(2) نوار اللوز، ص:92.

(3) الرواية، ص:83.

(4) نوار اللوز ، ص :83.

ولا أريد أن أخسر هذا الموعد مع الرجال، اللحظة الأولى دائما حاسمة".[1]

"... عنده سيارة مرسيدس جميلة استلمها من الحزب كهدية على تفانيه من أجل الوطن والصالح العام، سنخرج كل سنة إلى الخارج هكذا وعدني، عنده أموال كثيرة سنستثمرها في بناء مركب سياحي في العاصمة إذا وفت الحكومة بوعدها وساعدته".[2]

الرواية انطلقت من فضاء فردي (البيت) وانتهت بفضاء جماعي، يرتبط فيه الزمان بالمكان، إنها تنتهي بفضاء مفتوح على سهل مسيردة الواسعة الممتدة بلا حدود، في زمن بداية الربيع، زمن نوار اللوز.

- **الجسد:** حين يتعرض الجسد لألوان التعذيب بسبب ما يتوهم أن صاحبه قد اقترف في حق السلطة، أو من يدخل في حلبتها، فتسلط عليه آلياتها، عندها يصبح الجسد مسرحا للحدث.

ففي رواية (الحريق) تعرض لنا مشاهد ملونة بجسد يتعذب وتسيل منه الدماء أو تتكسر عظامه مثلما حدث لـ*حميد سراج* "في هذه اللحظة سقط على الأرض، تركهم يضربونه، ولكنه حاول أن يحمي نفسه، حتى لا يجهزوا عليه إجهازا تاما وكانت الضربات تدوي في رأسه، في جسده، فاستولى عليه خدر أصبح لا يحس وجود أنفه، ولا عينيه، غير أنه يشعر بأذنيه تحترقان احتراقا، وكان دمه يسيل رطبا حارا".[3]

"إن *حميد* يشعر بأوجاع في كل جزء من أجزاء جسمه في الكتف، في الأضلاع، في الوجه، في الساقين".[4]

أما جسد *ماما* فقد تحمل ضربات زوجها، حين ظل يهوي عليها بعد أن اتهمته بحرق الأكواخ "سحب *قارة* يده.. وراح يضرب امرأته... وكان يكتفي بالضرب. إن يده تهوي على زوجته بحركات طويلة جامدة، وبسرعة ومرونة ليستا في الحسبان كان يضرب ويضرب".[5]

"حاولت *ماما* أن تتماسك، ثم صاحت معولة، لكن الدم الذي يملأ فمها أوقف صياحها... كانت ثياب المرأة ملطخة على صدرها بدم لا يزال حارا".[6]

ولم تترك آلة الحصاد في الحادثة التي رواها *"كومندار"* على عمر فرصة للعامل ليتملص

---

(1) نوار اللوز، ص:93.

(2) الرواية، ص:94.

(3) *L'incendie*,p,180.

(4) *Ibidem*.

(5) *Ibid*, p,185.

(6) *Ibid*, p, 89.

بجسده منها، فقد سارعت أنيابها الحادة إلى تمزيقه، فلم يُر غير جثة هامدة والدماء منهمرة غزيرة "كانت الآلة تهز مفاصلها الفولاذية الكبيرة في وحشية، إن رجلا قد انطوى فيها فهو يتحرك محاولا أن يتملص منها، ولكنه يظل معلقا بها وقد انغرزت أسنانها في جسمه".

"وأخذت قطرات ضخمة من الدم تنهمر ببطء على السنابل التي حلقت منذ لحظة، ثم نزلت النهاية نزول الصاعقة... فانخبط العامل على الأرض وانسحقت عظامه، لم يعد إنسانا بل أشلاء سوداء". (1)

قد يصبح الجسد مسرحا للحدث عندما يصبح الوسيلة الوحيدة لاختبار الحقائق فيستغل على نحو ما فعل *الطيب* في السجن، إذ لاحظ أن عددا كبيرا من الألفات نقشت على الحائط واعتقد أن صاحبها قد نقشها بأظافره "ألفات متتالية مستقيمة نقشها بأظافره على الجدران، لم يعد بها الأيام وحدها". (2)

"بالأظافر نقش أيامه بالسجن"(3) فحاول *الطيب* أن ينقش مثلها بأظافره "... ثم أفجر كل ذلك بألفات صاحبي العمودية، وبألفات ديناميت أجعلها لحمة لسداه". (4)

والنتيجة أنه استعمل أصابعه الخمسة التي تشققت وأصبحت تنزف دماء غزيرة.

3. فضاء الخاتمة الروائية:

إذا كنا قد عرفنا أن الفاتحة النصية هي الحكي الافتتاحي الذي يمثل ابتداء السرد ولحظة الإخبار عن كيفيات تشكله وفق خطة تخالف فيها أي فاتحة نصية أخرى، فإن الخاتمة النصية تمثل "محطة من محطات اشتغال الاحتمالات السردية، فكل خاتمة تعطي انطباعا بإمكانية انبثاق الحدث وتجدده، أو قد تكون نهاية مغلقة، فتتضمن إعلاما بانتهاء الحدث عند نقطة انتهاء السرد، وهذا لا ينفي أنها -في الوقت نفسه- تطرح مشكلة ما أو قضية معينة لا تنتهي مع انتهاء السرد، وانقطاع الحدث". (5)

في روايتي (الحريق) و(الجازية والدراويش) تتشابه الخاتمة الروائية من حيث أنهما تتركان للقارئ مجالا لتوقع ما يمكن حدوثه لا حقا، كما أنهما تختتمان بتقديم بارقة أمل أمام الشخصيات

---

(1) *L'Incendie*, p, 91.

(2) الجازية والدراويش، ص:19.

(3) الرواية، الصفحة نفسها.

(4) الرواية، الصفحة نفسها.

(5) رحمة خليل أحمد عوينة: شعرية السرد، المرجع السابق، ص:229.

تسيطر على فترات التشنج والقنوط الذي برز خلال السرد مع اختلاف بينهما فيما يخص نسبة الحرية التي تعطيانها للقارئ. ففي (الحريق) تنتهي الرواية بقول *سليمان* مسكين: "لقد شب حريق ولن ينطفئ هذا الحريق في يوم من الأيام سيظل هذا الحريق يزحف في عماية خفيا مستترا، ولن ينقطع لهيبه الدامي إلا بعد أن يغرق البلاد بلألائه".(1)

تنفتح هذه الخاتمة على نبوءة الكاتب المتطابقة مع تطلعات الشعب الجزائري، فقد نقل الكاتب القارئ طيلة المشاهد الحقيقية السابقة إلى معاناة الفلاحين في قرية بني بوبلان وهؤلاء يرمزون إلى الشعب الجزائري، لتكون النهاية من خلال التوظيف الفني القائم على مستوى الرمز والتنبؤ. إذن هي نهاية مفتوحة على احتمالات سردية إيجابية، تتيح للقارئ أن يرسم مخططا جديدا يرتبط بهذه الخاتمة، فيتوقع قيام الفلاحين بمواصلة الإضراب كدليل على ثبات مواقفهم رغم حملة الاعتقالات التي مست الكثير منهم، وهذا إجراء ابتدائي، ثم تكتلهم والانتقال إلى المرحلة المقبلة وهي القيام بعمليات انتقامية ضد كل رموز السلطة الفرنسية وتوسيع دائرة المقاومة بعد ذلك لتشمل كل المقهورين في المناطق المجاورة. وهذا احتمال وارد خصوصا وأن الفترة التي كتبت فيها الرواية تعتبر فترة إرهاصات للثورة التحريرية المباركة التي اندلعت في الفاتح من نوفمبر من سنة أربع وخمسين وتسع مائة وألف (1954).

أما في رواية (الجازية والدراويش) فإن خاتمتها كانت بقبول *الجازية* الزواج من *الطيب* بعد خروجه من السجن، وهي نهاية لا تختلف عن مألوف الروايات التقليدية التي كانت تنتهي بمثل هذه الخاتمة السعيدة، وذلك بخروج البطل من الورطة التي وقع فيها والعودة إلى حبيبته التي ظلت تنتظره فيعقد قرانهما "*الطيب* طيبه السجن، النفس تميل أحيانا عندما تهب عليها بعض النسيمات العليلة، كأغصان الصفصاف، لكن الجذع يبقى ثابتا. وأنت سألتني يا عم وأنا أجبتك: الملح ما يدود!".(2)

"ثم انفجرت الزغاريد عززها *الأخضر بن الجبايلي* بطلقتين من بندقيته معلنا للملإ أن هذا البيت يعيش حدثا عظيما".(3) ومع ذلك فإن في هذه النهاية جانبا من الحرية يسمح للقارئ ليرتب من جديد مشاهد النهاية، لذا يمكن اعتبار خاتمة هذه الرواية مفتوحة، ولا يمكن عدها مغلقة تماما فيمكن للقارئ إذن أن يحتمل أحداثا جديدة سلبية كأن يتوقع موت *الجازية* بعد خروج *الطيب* من

(1) *L'incendie*,p,145.

(2) الجازية والدراويش، ص:220.

(3) الرواية، ص:221 .

السجن أو أن يجد منافسا له في الدشرة على *الجازية*. وغير ذلك، لكن طبيعة الرواية وما تنطلي عليه من طاقات رمزية تحد من حرية تحرك القارئ تجعل من الصعوبة تجاوز تلك الدلالات الرمزية وبالتالي المخطط الذي رسمه الكاتب، مما يحتم عليه احترام هذه النهاية. وما بين انتهاء السرد (الخاتمة الفعلية) وافتتاحه على مشهد خروج *الطيب* من السجن وزواجه من *الجازية* (الخاتمة المتوقعة) يظل هذا الفراغ أرضية خصبة لعدد هائل من الاحتمالات السردية.[1]

([1]) رحمة خليل أحمد عوينة: شعرية السرد، المرجع السابق، ص:230 .

د ـ الشخصيات

الشخصيات:

تعد الشخصية (Personnage) "ركيزة الروائي الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا، وعن ديناميكية الحياة وتفاعلها، فالشخصية من المقومات الرئيسية للرواية، ودون الشخصية فلا وجود للرواية، لذا نجد بعض النقاد يعرفون الرواية بقولهم الرواية شخصية".[1]

وتعد الرواية مصدر جذب للقارئ باعتباره يتغلغل فيها، ويتعرف حياتها الخاصة وعواطفها ونوازعها ومعتقداتها وتعقيداتها النفسية والفكرية والاجتماعية، ويركن إلى أفعالها وتصرفاتها المبررة والمعللة بشكل تغدو معه تلك الشخصية أقرب إليه من كثير الشخصيات التي يتفاعل معها في واقعه فلا يلمس منها إلا الظاهر.

ومن هنا فإن الروائي يتحمل عبئا كبيرا في الوصول بهذه الشخصية إلى درجة الإقناع، ولما كان الإقناع لا يرتبط بواقعية الشخصية، بل بقدرتها على أن تصبح معادلا فنيا للشخصية الواقعية، ونموذجا لفئة من الناس[2] فإن الروائيين حرصوا على الاهتمام بها، واختيار المكان الملائم الذي تظهر فيه ملامحها وتصرفاتها وسلوكها بشكل ملموس.

ولما كانت وظيفة المكان الروائي تتجاوز وجوده السطحي المرتكز على البعد الجغرافي والفيزيائي، فإنه غدا كيانا اجتماعيا احتوى خلاصته تفاعل الإنسان ومجتمعه، وأصبح مرجعا لعادات الشخصية، وتقاليدها وسلوكها، كما أظهر موقفها من خلال إحساسها به. ومن هنا تعددت الشخصية المغتربة عن المكان، والشخصية المتآلفة مع المكان[3] وأخيرا الشخصية الضائعة المتنازعة بين انتمائها للمكان وغربتها عنه.

إذن تلعب الشخصية في الرواية التقليدية (*"بلزاك"، "زولا"، نجيب محفوظ*...الخ) دورا كبيرا، ويفسر هذا الاهتمام الذي يوليه الروائي التقليدي للشخصية بارتباط ذلك بهيمنة النزعة التاريخية والاجتماعية من جهة، وهيمنة "الأيديولوجيا" السياسية من جهة أخرى.[4] وهذا خلاف الروائيين الجدد الذين أظهروا عدم اكتراث بهذا العنصر، حيث دعوا إلى التقليل من شأنه، وبالتالي تقليص دوره، وهم بذلك يعلنون القطيعة مع الرواية التقليدية، حيث عمد الروائي *"كافكا"* في روايته (المحاكمة) (Le procès) إلى إطلاق رقم على شخصيته وذلك حتى يفقدها كل عاطفة وقدرة

([1]) شكري عزيز ماضي: فنون النثر العربي الحديث، ط1، منشورات جامعة القدس المفتوحة، 1996، ص:30.

([2]) ينظر وليد أبو بكر: البيئة في القصة، مجلة أقلام، سنة 24، تموز، 1989، ص:63.

([3]) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط1، دار العودة، بيروت، 1982، ص:564.

([4]) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، المرجع السابق، ص: 86.

على التفكير، بل الحق في الحياة.[1]

ومفهوم الشخصية هو بحق أبرز الدلائل على فعالية النص باعتباره منتجا للمعنى، حيث يسعى من خلال انتشار (Dissemination) لعدد من العلامات إلى الإيحاء بوجود حياة والتأكيد على وجود شخصية مستقلة.[2]

"القصة قبل كل شيء صوت موجه إلينا".[3]

تتشكل حول الشخصية ثلاث مستويات: الوظيفة، السلوك العام، الحدث المسرود، تترابط هذه المستويات فيما بينها لتشكل لحمة منسجمة متدرجة من مستوى لآخر، فالوظيفة لا معنى لها إلا إذا تبوأت مكانها في السلوك (الفعل)، كما أن الفعل إنما يستمد معناه آخر الأمر من الحدث المسرود، ويذوب في نص يكون له من الصفات الخصوصية ما يجعله منطبعا بطابع فني متفرد.[4]

وإذا كان الكاتب شخصا حقيقيا من لحم ودم ومشاعر وعقل للتفكير، فإن الشخصية أداة فنية من خلق المؤلف لوظيفة يسعى إلى رسمها، فهو إذن شخصية ألسنية قبل كل شيء، بحيث لا توجد خارج الألفاظ بأي وجه، فهي كائن من ورق.

غير أن حمولة النص من الدلالات تجعل القارئ يتوهم أن الشخصية كائن إنساني ذو وجود تاريخي. ففي القديم توهم الناس بحقيقة الشخصيات الروائية حتى أن بعضهم من سذاجته كان يتساءل ماذا كان يفعل *هاملت* أثناء دراسته؟.[5]

فالشخصية الورقية لا تعدو أن تكون أداة ضمن الأدوات التي يصطنعها الراوي لبناء عمله الفني، شأن اصطناعه اللغة والزمان والحيز وغيرذلك من العناصر الفنية والتي تشكل في تضافرها ما يسمى بالإبداع الفني أو الأدب، وتكون هـذه العناصر مـن خـلال هـذا التلاحم متفاعلة مع الشخصية، متأثرة بسلوكها، أو مؤثرة فيه، ولكن تبقى الصلة بها دائما شديدة.[6]

ويرى *"ميلان كونديرا" (M.Condira)* أن أشخاص الرواية " لا يولدون من جسد أم كما تولد الكائنات الحية، وإنما من موقف، من جملة، من استعارة تحتوي على بذرة إمكان بشري

([1]) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، المرجع السابق، ص:87.

([2]) GERARD VIGNER :*Lire le texte au sens*, Edition clé international,Paris,1992, p :88-89.

([3]) *Ibidem.*

([4]) ROLAND.BARTHES: *Introduction à l'anlyse structurale des récits*, in communication, n:8,1966,p:6.

([5]) عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المرجع السابق، ص:71.

([6]) نفس المرجع، الصفحة نفسها.

أساسي يتصور المؤلف أنه لما يكتشف أولما يقل فيه ما هو جوهري".[1]

لذا يسعى الراوي إلى البحث عمن تحيل إليه الشخصية الروائية، كما يبحث عن فنية بناء هذه الشخصية، وهذان أمران لا يقل أحدهما عن الآخر.

سنحاول في هذه الدراسة التركيز على توصيف الروائيين للشخصيات انطلاقا من التصنيف الآتي:

- الشخصية العادية
- الشخصية غير العادية
- الشخصية المكانية

1. الشخصية العادية:

المقصود بالشخصية العادية هي تلك "الشخصية التي لا يصيبها التشويه الخلقي والخلقي على سبيل التعبير عن فكرة أو موقف، أو بعبارة أخرى هي الشخصية التي تسلك سلوكا لا يتسم بالشذوذ أو الغرابة ولا يصيب تكوينها الجسمي والنفسي والفكري ضرب من التشويه".[2]

من خصائص تركيب الشخصية العادية في النماذج المدروسة القدرة على تهيئة عوامل نمو طبيعية، ومن ثم صنع ظروف ترتقي بها إلى مستوى الحدث وأجوائه النفسية والمكانية.

في رواية (الأرض والدم) نلتقي بأكثر من شخصية لها سمة العادية، من هذه الشخصيات *سليمان* الذي تتضح فيه صفات طبيعية لرجل ريفي كان "شاهدا على نهاية عائلة غنية وعزيزة بأكملها"[3]، لذلك وجد "نفسه شريفا ووريث ماض يحسد عليه، ومستقبل لا يعده بالفقر والمآسي".[4] ولأن الاعتقاد السائد في القرية لدى سكانها هو في العقاب الذي يلحق كل عائلة غنية متجبرة كعائلة *سليمان*، وفي اللعنة التي سوف تصيبها، فقد حرم من الخلف، وهذه علامة من علامات اللعنة، غير أن *سليمان* لم تكن تعنيه شفقة الرياء التي يتظاهر بها بعض الأفراد، لذلك ابتعد عن عيشة الفقراء خاصة وأنه لا يزال يعيش على ذكرى رفاهية الماضي.

يوغل الراوي في وصفه"فهو رجل قصير، مدكوك، مربع الوجه، ناتئة عظامه، تتقافز من وجهه عينان حمراوان، كل أعضائه لا تقوى على تشكيل مجموعة منسجمة. قامة قصيرة جدا

---

(1) ميلان كونديرا: خفة الكائن التي لا تحتمل، ترجمة عفيف دمشقيه، دار الآداب، بيروت،1991، ص:260 .

(2) عبد الحميد عبد العظيم القط: يوسف إدريس والفن القصصي، دار المعارف، القاهرة، 1980، ص219.

(3) *La terre et le sang*, p,75.

(4) *Ibidem.*

وأطراف معقدة ضامرة، إنه شرغوف أكثر منه ضفدعا".[1] إضافة لهذه الأوصاف لا يترك الراوي المواصفات العادية لهذه الشخصية خاصة في مجتمع ريفي أنماطه التراكبية قائمة على العروشية. ولأنه كان يعلم كل صغيرة وكبيرة، يزدري الأغنياء لا يطأطئ رأسه، يصنف الكل وراء عائلته، لذلك كان الكل يعرف عن هذا المتشدق، المتفهيق، فالكل "يعلم أنه فظ وشرير لهذا يفضلون تجنبه فأضحى من الرعونة لدى عدد كبير من الناس محادثته فتركوه على ما هو عليه خوفا من شبهاته".[2]

لم يكن *سليمان* يخشى أحدا عند إثارة الآخرين ما دام أنه لا ينتظر منهم شيئا "ليس من المستبعد تماما رؤيته منقلبا، وحتى عندما يكون أرضا فإنه يتابع الشتم والازدراء وغالبا ما يشبه الضفدع، وهو بهيمة منفرة، فإذا دهست عليها لطختك وإذا تجرأت على لمسها قززتك".[3]

هذه السمات عادية مألوفة للشخصية الريفية ترتقي بعاديتها المهملة إلى عادية تشد الانتباه خاصة وأن *سليمان* كان مكروها بهذه الصفات حتى من طرف أبناء عمومته من عائلة *آيت حموش* "لم يكن يستثنيهم هم أيضا من غيرهم".[4]

نفس الوضع نجده مع شخصية *رابح* في (ريح الجنوب)، حيث تنتقل بالحدث إلى مسارات تتضح من خلالها أجزاء من شخصيته ووضعها النفسي. فـ*رابح* شاب طيب محبب إلى النفوس، حرص الراوي أن يمنح هذه الشخصية صورة مألوفة في المجتمع الريفي، وبالتالي إضفاء مسحة واقعية على الرواية. فهو ينتمي إلى عائلة جد فقيرة لم يعرف في حياته غير رعي الأغنام لدى *ابن القاضي* فقد كان "مغفلا لا يعرف شيئا على حد تعبيره".[5]

وكان لا يفرق بين نفسه والكباش التي كان يرعاها لطول ملازمته لها وانشغاله بها عن هموم القرية ومشاكلها "أجهل حياتي وحياة الناس، عشت مع الغنم فصرت واحدا منها، ما الفرق بيني وبين أي كبش".[6]

ولكنه مع سذاجته يأبى أن تجرح كرامته، لقد أحس بالإهانة حين طردته *نفيسة* من البيت قائلة له: "أخرج من هنا أيها المجرم، أيها القذر، أيها الراعي القذر".[7] قرر إثرها الانقطاع عن

---

(1) *La terre et le sang*, p,76.
(2) *Ibidem.*
(3) *Ibidem.*
(4) *Ibidem.*

(5) ريح الجنوب، ص:131.
(6) الرواية، الصفحة نفسها.
(7) الرواية، ص:108.

الرعي بل أصبحت كلمة الرعي تعني له القذارة والإهانة "لن أرعى غنمك ولا غنم غيرك، ولا أنوي أن أقضي حياتي راعيا مهانا" هكذا كان رده حين حاول *ابن القاضي* استدراجه للعدول عن رأيه.

لقد أراد الكاتب بهذا السلوك التعبير عن ملمح عادي مألوف في البيئة الريفية، حيث الاعتزاز بالنفس والشهامة، فـ*نفيسة* التي سبق وأن طردته وكالت له كل الأوصاف التي لا يريد سماعها، وجدته إلى جنبها يوم لسعها الثعبان وأنقذ حياتها "أنا *رابح*، ولكن لست راعيا".[1]

من التقنيات المعتمدة في الكشف عن صورة الشخصية المألوفة مقابلة شخصية مع شخصية أخرى لكن متناقضة معها في الشكل أوالمظهر أو السلوك.

في رواية (الأرض والدم) مقابلة بين *شابحة* زوجة *سليمان* و*حمامة* زوجة *حسين* "كانت *شابحة* و*حمامة* منذ نعومة أظفارهما لا تطيقان بعضهما إلا بصعوبة كبيرة، وكل منهما ند للآخر".[2] "كانت *حمامة* تعتقد دائما بأنها هي الأجمل".[3] غير أن الحقيقة تقول بأنها "الأشد غيرة وخيلاء".[4] أما *شابحة* فإنها كانت محبوبة من طرف النساء في السبالة، تستميل عواطفهن بفضل "بساطتها وصراحتها وعدم اكتراثها ومرحها"[5]، لذا وجدت من أولئك النسوة كل الود وكن يحرصن على مصاحبتها، يؤلفن مجموعة هي الأكثر مرحا وحيوية، ولم تكن في هذه المجموعة -طبعا- *حمامة* نظرا للحساسية التي كانت تميز علاقتها بـ*شابحة*. ومما غذى هذه الحساسية المفرطة مسألة الإنجاب. فقد كانت *حمامة* امرأة ماكرة رضيت بتزويج *حسين* من *فطة* لتنجب الوريث. أما *شابحة* فقد حرمت أيضا من الإنجاب، كانت وزوجها حلمهما الوحيد أن يرزقهما الله بالذرية وأن يكونوا من الذكور، لهذا السبب أخذت الغيرة *شابحة*.

-"لعلك غيورة منها ؟.

-نعم بالحرف الواحد لكم أتحصر على فطة المسكينة و*حسين* ذلك المتغطرس... إن القائد الحقيقي هو *حمامة*".[6]

وما زاد الكره بينهما ما أشاعته *حمامة* من علاقة *شابحة* بـ*عامر* "سيل من الغليان لا يريد

([1]) الرواية، ص:245.

([2]) *La terre et le sang,* p,197.
([3]) *Ibidem.*
([4]) *Ibidem.*
([5]) *Ibidem.*
([6]) *La terre et le sang,* p,127.

أن ينقطع، فم ملتوي، حركات طائشة أمام *شابحة*. *شابحة* مندفعة كالمجنونة قصت بالتفصيل ما تعلمه وما تفترضه."[1] وصل الأمر حد المشاجرة لهذا السبب، غير أنها لم تتم لأن "*حمامة* فقدت رباطة جأشها وتبين بأنها جبانة، وكنت النسوة لها في نفوسهن احتقارا كبيرا".[2]

لقد حرص الكاتب على توضيح مثل هذه السمات في محاولة للكشف وتعميق الإحساس بواقعية الأحداث والشخصيات.

"تكنيك" آخر في تقديم الشخصية العادية والسير بها في مستوى تركيبي واحد ضمن الحدث وتعرف هذه الشخصية بالشخصية البسيطة، وهي التي تقف على العكس من الشخصية النامية. ومثال هذه الشخصية *باددوش* في رواية (الحريق).

2. الشخصية غير العادية:

وهي الشخصية الشاذة أو الغريبة بمظهر شكلي أو سلوكي أو نفسي، فهي قد تجمع بين تلكم الأوضاع والهيئات جميعا، أو كانت تشتمل على تغليب أحد العناصر كالفكاهة النادرة أو التشوه الخلقي وغير ذلك... إلا أن المهم هو تميزها عن الشخصية العادية في وجودها وطريقة تقديمها ومعالجة مواقفها.[3]

ولا بد للكاتب الواقعي في تناوله للسلوك الإنساني والحياة الاجتماعية أن يستلهم مواقف فنية خاصة من تلك الشخصيات غير المألوفة مفيدا منها في معالجة مواضيع اجتماعية وإنسانية وفكرية كبيرة. فالناقد "*جورج لوكاتش*" يرى أن شذوذ شخصية يؤدي وظيفة فنية جمالية ونقدية في الوقت نفسة.[4]

يزخر المجتمع الريفي بمثل الشخصيات غير العادية، غير أنها ظلت مهملة لم تلق اهتماما لدى الروائيين الآخرين. في رواية (اللاز) بحث *الطاهر وطار* في هذه الزوايا المهملة عن الشخصية غير المألوفة والتي تجلت صورها المظهرية والسلوكية في *اللاز* شخصية تعيش بين الناس في مجتمع ريفي، هو *اللاز* اللقيط الذي ظل الكل يتمنى موته بسبب مضايقاته ومشاغباته وأعمال العنف والفواحش كالسرق والخمر والزنا "... في نفس الوقت الذي كانوا يقودون *اللاز* مكبلا مغبرا... وعيون القرية مستبشرة بهذه الفعلة ولسان حالها يردد... إن شاء الله هذه الضربة الأخيرة... تريح

---

(1) *Ibid*, p,204.
(2) *Ibidem.*

(3) فاتح عبد السلام: ترييف السرد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2001، ص:145.
(4) جورج لوكاتش: معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة أمين العيوطي، دار المعارف، القاهرة، 1971، ص:33.

جميع خلق الله منه".[1] حتى أمه لم تسلم من لسانه "اسمعي يا خنزيرة بنت خنزير... لو أخرج ولا أجد مائة دورو أحطم رأسك".[2] "... وهل اقترفت أنا ذاك... يا عاهرة".[3]

لقد كان التركيز في البداية على بناء هذه الشخصية بالتعويل على الجوانب الشاذة كالفاحشة والسرقة والعنف "هذه المهنة مهنتي، سرقة السيارات وفتح الأبواب، ثم الخمر، ثم الزنا مع الضابط الفرنسي".[4] وهي الجوانب التي جعلت علاقة *اللاز* بسكان القرية سيئة، خاصة في فترة المراهقة، لكن سرعان ما تغيرت هذه النظرة تجاه *اللاز* حين اعتقدوا فيه خيرا.

استشراف مبني على القيم التي يؤمن بها سكان الريف والتي تتمثل في الشجاعة، بعد النظر والحكمة التي يلخصها ذلك المثل (ما يبقى في الواد غير حجاره). لقد أصبح *اللاز* بفعلته تلك أي هروبه من السجن في نظر أهل القرية بطلا أسطوريا، بالرغم من الحراسة التي كانت مضروبة عليه. كما أن مساهمته في الثورة أعلت من مكانته لديهم. بهذه السلوكات اكتسب *اللاز* صفة الشخصية غير الاعتيادية، وهو الأمر الذي دفع بالقراء إلى الاهتمام بهذه الشخصية على الرغم من الترويج لبطله *زيدان* والد *اللاز*.

في نفس الرواية نلتقي مع شخصية أخرى غير مألوفة، إنها شخصية *بعطوش* شاب مجهول النسب، حيث لا يعرف له أب ولا أم، يعمل في رعي العجول، وهو مثل *اللاز* كان منبوذا من طرف الجميع بسبب اقترافه لجرائم في حقهم. ولما كان يحس بكره سكان القرية له اختار الانضمام إلى صف الاستعمار للانتقام منهم، ومن ثم مارس لعبة الإجرام بدءا بقتل والدة *اللاز* ثم بمضاجعة خالته *حيزية* أمام مرأى من زوجها *الربيعي* "جمع كل سكان القرية في الملعب البلدي، وأعدم عشرة من أعيانهم فداء للسرجان "*ستيفان*" ".[5]

لقدكان هدفه من العمل مع الفرنسيين –وهو الفتى الفقير- أن يكون له شأن في القرية، فهو يأمل أن يصبح سيدا."آه يا *بعطوش* يا راعي العجول لقد صرت سيدا، سيدا معتبر".[6]

([1]) اللاز، ص: 30.

([2]) الرواية، ص:13.

([3]) الرواية، الصفحة نفسها.

([4]) الرواية، ص: 119.

([5]) الرواية، ص: 168.

([6]) اللاز ، ص: 127.

مثل هذه الجرائم هي التي جرت على *بعطوش* كراهية أهل القرية الذين كانوا يتقززون من هذه السلوكات الغريبة عن طبيعة الإنسان الريفي، وهو الذي يعرف عدوه حق المعرفة، ويدرك من دينه وعرفه أن الخالة هي بمثابة الأم وهي من المحارم، حتى الضابط الفرنسي استاء من أفعاله الشنيعة حيث صرح في شأنه "لو كان واعيا للبث مع إخوانه. الانتهازي القذر لا يدرك تماما أنه ليس فرنسيا، ومع ذلك يأتي أعمالا لا يأتيها إلا فرنسي مخلص... الخائن القذر".[1]

لقد اقتصر تركيز الكاتب على سلوكات هذه الشخصية دون تقديم أوصاف دقيقة لها وهذه السلوكات كافية للتدليل على حقارتها ودناءتها، وهو الأمر الذي جعلت القارئ يكن لها عداء شديدا خاصة في موقفه مع خالته *حيزية*، حيث تحول بفعلته إلى حالة خارجة عن الطبيعة الإنسانية.

ومثلما كان الأمر مع *اللاز*، قدم الكاتب هذه الشخصية في المرحلة الثانية وقد قررت أن تفعل شيئا تشفع لها عند أهل القرية ولدى المجاهدين على الخصوص، وتمحو العار الذي يلاحقها.

3. الشخصية المكانية:

وفيها يلجأ السارد في صياغة نموذجه الروائي إلى الإفادة من عامل المكان ليس باتجاه جعله بطلا، إنما لإدخال المكان جزءا تراكبيا في ملامح الشخصية وحركتها، وجعله حاضنة تلد النموذج وترعاه من دون فصل ظاهر بينهما، فالمكان "يتخذ أشكالا عدة، وهو على علاقة وثيقة بالشخصيات التي تؤمه وتسكنه، والعلامات التي تحملها تدل على الشخصية... سماتها ومهنتها وانتمائها الاجتماعي وسلوكها".[2]

في رواية (الحريق) هناك شخصية مستمدة من عنصر المكان، إنها شخصية *"كومندار"* . لقد اكتسب هذا الاسم من مشاركته في الحرب، ولكثرة ما يناديه الناس بهذا الاسم نسوا اسمه الحقيقي عند ملاقاته يحيونه تحية عسكرية، لقد دفع ثمن مشاركته في هذه الحرب غاليا حين بترت ساقاه "ظل ثلاثة أيام بلياليها تحت كومة من الجثث، لقد صارع وظل يئن ويعول ثلاثة أيام... ثم استطاع بالزحف أن يخرج من كداسة الموتى... إلا أنه فقد ساقيه".[3]

ومنذ ذلك الحين لم يره الناس واقفا كان"يلف ساقيه المبتورتين عند الركبتين بخرق باليه يشد فوقها عصائب من المطاط الأحمر، فإذا نظرت إلى هذين الجذلين رأيتهما شبيهين بالسمك

([1]) الرواية ، ص: 130

([2]) سامية أحمد: القصة القصيرة، مجلة فصول، القاهرة، مجلد 2، عدد 4، 1982، ص: 183.

([3]) *L'incendie*, p, 12.

والمظهر قطعتين من عمود ".[1]

إنه دائما متواجد عند شجرة البطم الكبيرة، يضفر حبال الحلفاء كعادته يعيش في كوخ مصنوع "من أوراق الشجرة والأغصان"[2] عند حدود الأراضي التي آلت إلى السيد *قارة*. *"كومندار"* ينتمي إلى هذه الأراضي، إنه يتشبث بها بما بقي له من أعضاء، استحالت شخصيته إلى شخصية مندمجة إلى حد التماهي في البيئة والأرض والمجتمع والقيم، إنها شخصية جاثمة على الأرض "نظر عمر إلى *"كومندار"* وتساءل عن هذا العجوز المشدود إلى هذه الأرض بلا ساقين، ألا يشعر في بعض الأحيان بضجر مهلك لا خلاص منه".[3] حيث تعميق دلالة الالتصاق بالأرض والتغلغل في المكان.

إضافة إلى الملمح الذي يميز هذه الشخصية، فإنها تمثل مرجعية بالنسبة لبطل الرواية عمر بفضل تجاربها الكثيرة فهو يعرف ريف بوبلان أكثر من غيره "أنا لم أطف الجزائر كلها، أنا لم أطأ أرض وطننا كله حين كنت لا أزال قادرا على ذلك، و لن أستطيع أن أفعل ذلك. ولكن قلبي يحدثني بكل شيء. لقد زار قلبي جميع أرجاء البلاد، زار جميع المدن وجميع القرى وعاد من زيارته يبلغني أن ثمة شيئا جديدا ألا ما أطول صبرنا ".[4] إنه يكشف لــعمر خفايا الأشياء، ويفضح الاستعمار ويبشر برحيله.

إن تجريد شخصية *"كومندار"* من العلاقة المكانية (الأرض) يؤدي إلى الحصول على صورة خافتة لا أهمية فيها، ولأن المكان/الأرض التي سلبها المعمرون وجعلوا من أصحابها خدما وعبيدا هي التي أنبتت هذه الشخصية وأعطتها روح المكان المحلية التي تصعد في دمائها كما تصعد المادة الحية في نسغ شجرة ضارية في الأرض، فإنه لا يمكن تصور شخصية *"كومندار"* بمعزل عن الأرض/ الوطن.

كانت شخصية *رحمة* في رواية (ريح الجنوب) من صنع المكان، حيث اتخذت لها فعلا حيويا وذلك بالتصاقها بالمكان حتى استطاعت أن تنال ود الجميع بما كانت تدخله من سرور عليهم من خلال صناعة الأواني الفخارية التي كانت تكسب بها قوت يومها، وهي قانعة، لذلك كان حبها للمكان (الأرض) وارتباطها به صادقا لأنها (الأرض) هي التي تمدها بالطين، ثم إن هذا الارتباط لم يقتصر على ذلك، وإنما تعداه إلى دعواتها المستمرة سكان القرية إلى ضرورة المحافظة

([1]) *Ibidem*.
([2]) *Ibidem*.
([3]) *Ibid*, p, 13.
([4]) *Ibid*, p, 63.

على العادات والتقاليد المستمدة من بيئة الريف وتربته، كما أنها دائما تذكر بكرم الريفيين وأخلاقهم الحميدة والتي هي وليدة الريف. إن الراوي لم يعط وضوحا لهذه الشخصية، حول نسبها وجذرها العائلي غير أنها عجوز أرملة مات زوجها و تركها وحيدة، لذلك تم توجيه المتلقى إلى زاوية اندماجها في المكان الذي تكون فيه، فقد غدت مألوفة لدى الناس كما ألفوا البيئة والمكان والشجر والماء حولهم.

لم يركز الراوي على تحديد الملامح الشكلية لشخصية العجوز *رحمة* واستعاض عنها بالملامح الفكرية و الدلالية .

كان بناء شخصيته *رحمة* مستمدا في أساسه من فكرة المكان، وهي السمة التكوينية الأولى التي جعلته ينمو في مسار الأحداث، بقدر ما أعطته الدلالة المكانية التي كانت تتحرك في ضوئها الشخصية .

إن شخصية *رحمة* تمثل الروح المتأصلة والمتجذرة في المكان، ولا يمكن أن نتصور أيضا شخصيتها بمعزل عن الأرض. لقد كانت *رحمة* تنشر في المكان الرحمة والألفة والمحبة بين الناس وكانت تدعو إلى هذه القيم الاجتماعية التي عرف بها أهل الريف، و بموتها استحال المكان إلى قلاقل و اضطربات أدخلت القرية في صراعات لا تنتهي.

هذا وتتعدد طرق دراسة الشخصية الروائية، وإذا جرى الأمر على دراستها –كما مر بنا– بالتركيز على أنماطها، (عادية وغير عادية ومكانية)، فإننا سنقوم بدراسة الشخصيات بالاعتماد على فكرة الثنائيات المبنية على التعارضات، حيث ستسمح بإلقاء المزيد من الضوء على البنيات العلائقية بين الشخصية والحدث (الفعل الروائي) من جهة، وبين الشخصية (الفاعل) والشخصيات الأخرى من جهة أخرى.

أ- الحاكم والمحكوم:

ويمكن أن نسميها ثنائية (السلطة/الشعب)، وتختلف حدة انشغال السرد الروائي بين هاتين القوتين، وتظهر بوضوح في (الحريق)، (نوار اللوز)، (الجازية والدراويش).

ففي رواية (الحريق) يجد الفلاحون أنفسهم في مواجهة أجهزة القمع الفرنسية و"الكولون" (فلاحون/آلة القمع والكولون). كل شيء بدأ بذلك الإضراب الذي قرره الفلاحون كآخر وسيلة لإظهار وجودهم والمطالبة بحقوقهم المشروعة، حدة التوتر بلغت مداها، حين يصل إلى السلطة بتحريض من "الكولون" إصرار الفلاحين على المضي قدما بإضرابهم. إذن نحن أمام صراع تمثله

مجموعة من الشخصيات، فمن جانب السلطة الفرنسية يندرج رجل الشرطة ومثاله الرقم (Chiffre) إنه مفتش الشرطة الذي عاد في هذيان *حميد سراج* "افترضت السلطات أيضا –وهذا من صميم دورها– بأن هناك ترتيبات أخرى وخطط أخرى تحضر في الظل، إذن بدأت التوقيفات، عاد رجال الدرك".(1)

دون لقب أو اسم أو كنية، دون سن، بلا تشخيص جسماني أو أخلاقي، إنها الآلة الصماء التي لا تبصر، توقف، تضرب بالعصي، تطرد من العمل، تعذب.

في الوقت الذي كان الفلاحون يقررون ما تعلق بنشاطهم واجتماعهم، كانت أجهزة القمع تتدخل لإجهاض مبادرة الفلاحين، حتى أن عجوزا ريفية في بساطتها تتعرف على الجهاز، كمن هو تحت صدمة كهربائية، كانت تصرخ: "لقد عرفته... إنه دائما حاضر حين يتعلق الأمر بأخذ رجالنا لقد عرفته، إنه دائما هو".(2)

من جهة أخرى يمثل "الكولون" جبهة مضادة وقفت أمام إرادة الفلاحين ومثلت جهازا قمعيا مكملا لجهاز السلطة المكون من مفتش الشرطة، رجال الدرك، ضباط من (P.R.G) ويمثل هؤلاء السيد *"مركوس"*، والسيد *"فيار"*، والسيد *"أوغستين"* رئيس العمال يضاف إليهم "معمر يتبعه إثنان من أبنائه مسلحين".(3)

"فيار" مثل *"ماركوس"* يعرفان بدمامة الخلقة وقبح الخُلق، حيث يذكران من خلال ممتلكاتهما "كان حقل المستوطن الفرنسي *ماركوس* وبيته العتيق الذي بناه جده، وظاهر هذا البيت المتشابه، وإفريزه وفتحاته، ولون آجره القديم الوردي الحائل، وسقفه القرميدي المغطى بطبقة من الطحلب".(4)

وفي نفس السياق يوصف المسيو *"أوغست"* بعد حادثة آلة الحصاد التي راح ضحيتها أحد عماله "خرج مسيو *أوغست*... إن وجهه وجه رجل شبعان، يلتمع شعره الوردي وعلى ساقيه القويتين يجثم جذع عريض، إن كرشه تطفح فوق حزامه، فلما صار أمام الجمع اقترب منه كلب أسود... ثم أخذ يطلق الشتائم واللعنات وهو ممسك بكلبه".(5)

وتبرز في المقابل الجهة الممثلة للشعب، وهم الفلاحون، ويمثلهم مجموعة من الشخصيات

---

(1) *L'incendie*, p, 208.
(2) *Ibid*, p, 167.
(3) *Ibid* p, 150.
(4) *Ibid*, p, 17.
(5) *L'incendie*, p, 91.

باددوش، سليمان مسكين، الهاشمي الراعي، *قدور، معمر الهادي، سيد علي، علي برابح، عزوز علي عيساني عيسى، ابن سالم عدة، أحمد سماحة*، والطفل الأشقر، ورجل من دوار العشبة. تبدو هذه المجموعة المقموعة من الفلاحين أكثر تجانسا، فكلهم فلاحون بدون أرض، من نفس الجهة، ساخطون على وضعياتهم، العمر لا يهم فهم يغطون كل درجات السلم العمري.

تظهر من هذه المجموعة شخصيتان هما *باددوش وسليمان مسكين*؛ الأول شخصية شعبية العجوز (Le Viejo) ينادون عليه بالعم أو الجد، عجوز حنكته التجارب والسنين، ظهوره المألوف يرمز لحالة الفلاح فهو شخصية متكررة (Personnage anaphore) غالبا ما يسند له الحديث، لأنه الأكبر سنا، لذلك نراه يحلل الوضع المزري: "إذا كان خبزنا أسودا، إذا كانت حياتنا قاتمة، فإن هؤلاء هم المتسببون في ذلك، ولكن هؤلاء الأوباش لهم أفكار راقية، أظن أنها تتشابه في كل بلدان العالم". [1]

إنها شخصية أيضا واصلة (Personnage embrayeur) والمفترض أن تكون الناطقة باسم الفلاحين، ترافع عنهم، حيث تعيد الأحكام التي اعتاد المعمرون إطلاقها على الفلاحين (فلاح كسول، فض، وسخ...) للحط من قيمتهم. يُظهر *باددوش* حبه لأرضه ووطنه، فبعد الحريق، كان الوحيد الذي حاول أن يرفع من معنويات الفلاحين دون فشلهم وتراجعهم عن موقفهم، وتركيز الطاقات التي خارت على الهدف المنشود.

البشارة، الذكرى، المشروع هي كل ما أسند لـ*سليمان مسكين* الذي تفتح وعيه السياسي أكثر من غيره خاصة بعد الذي ترتب عن الحريق "لم تستفق بعد طاقات البلاد الناس مازالوا غرقى في نوم عميق، إنهم يمشون بتعابير نائمة، لكن هناك في الأسفل إرادة ثورة واسعة عامرة تتأهب لزعزعة النظام كله وهيكله الرصاصي، ربما تكون العناصر الأكثر نشاطا في البلاد قد أشعلت فتيل المعركة". [2]

لقد جسد الكاتب الصراع بين السلطة والفلاحين عن طريق الإضراب الذي شنه الفلاحون وجابهته السلطة الاستعمارية بتسخير أجهزتها القمعية مدعمة بالمعمرين، حيث مارست لعبتها المفضلة من مداهمات، ضرب، اعتقالات، ومحاكمات... وانتهى الأمر بإضرام النار في أكواخ الفلاحين بالتعاون مع الخونة من أمثال *قارة علي*.

في رواية (الجازية والدراويش) تتجسد السلطة في شخصية الشامبيط الذي يسعى من

---

(1) *Ibid*, p, 46.
(2) *Ibid*, p, 115.

خلال مشروعه إلى الاستيلاء على خيرات الدشرة بالتعاون مع شركة أجنبية بعلة بناء سد وترحيل سكان الدشرة إلى قرية جديدة وتزويج ابنه الذي يدرس في أمريكا من *الجازية*. يمثل سكان الدشرة الطرف الثاني في هذه الثنائية، فهم يكرهون الشامبيط ويرون فيه صورة الانتهازي الذي لا يهمه سوى خدمة أغراضه الشخصية، وإضافة مجد تاريخي يضاف إلى أمجاده المادية، حين ينجح في تزويج ابنه من *الجازية* ابنة الشهيد الذي قتل بألف بندقية. ينتهي هذا الصراع الذي حاول الكاتب تجسيده بموت الشامبيط بعد سقوطه من على بغلته أثناء محاولته صعود الجبل قاصدا *الجازية*.

غير أن الصراع مع السلطة لا ينحصر في الشامبيط بل يتسع ليشمل المتطوعين الممثلين للسلطة، باعتبار أنهم موفودون من طرفها، على رأسهم الطالب الأحمر. فهؤلاء قدموا إلى الدشرة محملين بقيم المدينة، والتي تختلف عن قيم الدشرة، لذلك لم تكن علاقتهم بسكانها ودية، حيث كشفت مدة إقامتهم بالدشرة لمدة أسبوع عن روح استعلائية ساخرة، تتعامل مع السكان على اعتبار أنهم (أشياء) يسهل نقلها أو إخضاعها أو إعادة برمجتها. كما أن هؤلاء الطلبة وخاصة الطالب الأحمر كانوا يسخرون من معتقدات وقيم أهل الدشرة الراسخة، دون أن يحاولوا تغييرها بالسبل المهذبة، ويصححوا ما يرونه خطأ، وهو ما أثار حفيظة سكان الدشرة، والذين ضاقوا ذرعا بهم وأبدوا ضيقهم من تواجدهم بالدشرة، ويمكن القبض عل مقاطع تجسد العلاقة المتوترة بين القوتين الممثلتين للسلطة والشعب. من ذلك ما جاء على لسان *الطيب بن الأخضر الجبايلي* أثناء زيارة *صافية* له وهو في السجن، وهي تحرضه على المقاومة:

"ونقاوم من؟ الشامبيط يمثل الحكومة، والطلبة المتطوعون أرسلتهم الثورة لجنة إعداد مشروع بناء القرية والسد وافقت على إنشائها الثورة ولجنة التحقيق التي تتحدثين عنها الآن كونتها الثورة! نقاوم من؟".[1]

نهاية الصراع بين ممثلي الثورة انتهت أيضا بموت الطالب الأحمر، وسواء قتله عدوه الرئيسي وهو الشامبيط لأنهما كانا طرفي جذع بالرغم من أنهما يمثلان السلطة، فالأول صاحب مشروع السد و القرية الجديدة و الثاني يمثل مشروع التطور الذي يحارب بيعة القرية للأجنبي أو راح ضحية الغيرة التي أصابت *الأخضر بن الجبايلي* لكونه يتمنى أن تكون *الجازية* من نصيب ابنه، أو ذهب ضحية عدم اكتراثه بقيم سكان الدشرة و عاداتهم خاصة حين أقدم على مراقصة *الجازية* على الرغم من تحذيرات الكل له فحصل ما حصل في تلك الليلة من الزردة .

([1]) الجازية والدراويش، ص:188.

في رواية (نوار اللوز) لـــ*واسيني الأعرج* يأخذ التعارض طابعا ماثلا، فالصراع بين ممثل السلطة و هم الجمارك و المخبرين و بين شخصية *صالح بن عامر الزوفري* الذي يضطر تحت ظروف العيش القاسية إلى ممارسة نشاط التهريب على الحدود الجزائرية-المغربية حيث تترصده المخاطر من كل جهة، خطر الجمارك والمخبرين الذين يتعقبون المهربين ولا يتوانون في إطلاق النار عليهم، إنها "مهنة الكلاب".[1]

"صنعة فاسدة لم تعلمنا إلا الذل وطحن كبريائنا أمام أحقر الكلاب أولاد لاليجو".[2]

حتى إذا فكر *صالح بن عمر الزوفري* في ترك هذه المهنة ليستفيد من تاريخه باعتباره كان مجاهدا في صفوف الثورة فيعمل في السد، أو يستفيد من الثورة الزراعية فتعطى له أرض يفلحها ويعيش على ما تجود به عليه. إلا أن حلمه في الحصول على عمل قار يضمن له العيش يتبخر أمام تعنت السلطة، حيث اعتبرته عنصرا خطيرا (Elément dangereux) تماما كما كانت تعتبره السلطة الاستعمارية معتمدة في ذلك على الوثائق التي تركها الاستعمار، وكأن شيئا لم يتغير.[3]

"بيار راح، موح جاء".[4] و هو ما يوحي بأن الاستعمار متواصل و أن الاستقلال ما هو إلا سراب.

كما يصدم *صالح بن عامر* بأحد أذناب السلطة وهو شخصية *السبايبي* أحد كبار الإقطاعيين الذين اغتنوا على جهد البؤساء والفقراء من المهربين، صعدوا على أكتاف الشعب المسحوق، فهم أمثلة للسلطويين المكتسبين. هو ثري انتهازي، موال للسلطة يستغل حاجات الناس ويستنزف قواهم و يعرضهم للموت.[5]

تتماهى شخصية *السبايبي* مع شخصية *أبي زيد* من جهة، وحسن *بن سرحان* من جهة أخرى وهذا ما تكتشفه مخاطبة *صالح بن عامر* له:

"آه يا *السبايبي* بيننا دم *الجازية* وغربة *لونجا* ومضارب فقراء بني هلال التي أقدمت على حرقها بشعلة نار حملتها من مكة ووضعتها في أفقر خيمة، ووقفت على مرتفعات البلدة تتأمل ألسنة النار بجنون. تيقن لا أحد من هؤلاء الناس على استعداد لأن يتحول إلى *أبي زيد* قواد بني هلال لا

(1) نوار اللوز، ص:42.

(2) الرواية، ص:43.

(3) الرواية، ص:86.

(4) الرواية، ص:149.

(5) بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المرجع السابق، ص:458.

أحد. مازال دم الشهداء يجري في عروقنا، قد تكون أنت *الحسن بن سرحان* في هذه الحرب الكبرى لكني بكل تأكيد لست أنا *أبا زيد الهلالي* أنت عاجز عن إصدار أمر أمراء بني هلال".[1]

"و الله يا *السبايبي* أيامك معدودة جاي اليوم (اللي) يقلبك على رأسك".[2]

ب-ذكر/ أنثى:

تجد هذه الثنائية أوضح مثال لها في رواية (الجازية والدراويش)، وهذا منطقي ومناسب جدا، فأحداث الرواية تدور في بيئة ريفية ما تزال تسيطر عليها بعض الأعراف والمعتقدات التي من قيمة العنصر الذكوري على حساب التقليل من شأن الأنثى، وأبرز مثال على النمط الأنثوي المستلب لصالح الذكر هي *حجيلة* ابنة *الأخضر الجبايلي* وهي تمثل جانب المعارضة النسائية المكبوتة التي تتلمس بارقة أمل من أجل التخلص من الوضع الحالي للمرأة الريفية. فـ*حجيلة* لم تخرج مرة من الدشرة بخلاف أخيها الذي تعلم في المدينة، وهي نادرا ما يسمح لها بالمشاركة في الأحاديث المهمة، إذ سرعان ما يقوم أبوها بإسكاتها، في حين يتقبل أي نقاش من ابنه *الطيب* ويبلغ التنكيل بـ*حجيلة* أحيانا حد ربطها بسلسلة حديدية مع الكلب، فالمرأة ليس لها أن تتكلم أمام الرجال بحكم ثقافة العيب المسيطرة على عقول الآباء والأمهات في الدشرة، كما أنها تقع في المرتبة الثانية بعد الرجل عند اختيار الأعمال التي قد تساعده بها هو أولا يختار، وهي تتلقف بسعادة ما يتنازل عنه لها من مسؤوليات مما يؤكد مركزية الأنا (الرجل) وهامشية الآخر (الأنثى) وعادة ما توكل لها مهام بسيطة جدا-وغير ذهنية- والتي لا تعبر عن قدراتها الحقيقية، وقد كان من الطبيعي والحال على هذا أن تكون *حجيلة* ومثلها فتيات الدشرة أشد العناصر حماسا لأفكار الطالب الأحمر، الذي جاء بأحلام عريضة ومشاريع للتغيير، لذا لم تُخْفِ أي منهن إعجابها به وبأفكاره الحمراء.

ومن النماذج النسائية المستلبة لصالح الرجل في الرواية شخصية الأم *هادية* والتي يمكن وصفها بالمرأة الببغاء التي تردد ما يقوله زوجها حرفيا دون نقاش، فهي عاجزة عن إبداء أي رأي، وتستعيض عن لسانها بلسان زوجها، وتكتفي بتأييد رأيه والثناء عليه، مع أنها في مسائل الزواج مثلا تمتلك دهاء أنثويا حادا مكنها من اصطياد *عايد* عريسا لابنتها.

ومسألة المفاضلة بين الذكر والأنثى لا تنحصر في هذه الرواية، ولكن يمكن أن نلمحها بوضوح في رواية (ريح الجنوب).

([1]) نوار اللوز، ص:94-95.

([2]) الرواية، الصفحتان نفسهما.

في رواية (ريح الجنوب) وبحكم قيم المجتمع الريفي والتي تمجد مترلة الذكر وتعطيها مكانة أهم من غيرها من القيم، فإن *نفيسة* لا تستطيع مواجهة أبيها ولا مناقشته في الأمور كلها التي يفترض أن يتخذ فيها قراراته، حتى وإن كانت تمس صميم حياتها، فذلك من المستحيلات.

لقد اتخذ *ابن القاضي* قرارا بتوقيف *نفيسة* عن الدراسة وبالتالي العودة إلى العاصمة، وذلك لتزويجها من *مالك* رئيس البلدية رغبة في المحافظة على أملاكها التي يتهددها قانون التأميم من هنا تبدأ المواجهة أو الصراع، ولكنها مواجهة ليست مباشرة لأن *نفيسة* تنتمي إلى ريف ظل محافظا في علاقة الأبناء والبنات بالآباء. وعلى طريقة الروائيين العرب في طرحهم لقضية المرأة العربية، جعل الكاتب الظلم يتمثل في سلطة الأب القوية والمطلقة، وهذه السيطرة يمكن أن يمارسها الابن على أمه، فعندما تسأل *نفيسة رابحا* عما إذا كانت أمه لا تريدها أن تبقى في بيتها فيجيب:"لا لا تستطيع أن ترفض فأنا الذي أتصرف هنا، ابتسمت *نفيسة* لضحك *رابح* واعتداده بنفسه، ولو لم يفتها أن تلاحظ سيطرة الرجل على المرأة في كل الموقف مهما كانت الرابطة التي تربط بينهما".[1]

ويصل امتعاضها من سيطرة الذكر، حين تلمح اصطحاب والدها لأخيها معه يوم الجمعة إلى السوق، وهي التي ترى نفسها محرومة من الخروج إلا للذهاب إلى المقبرة أو إلى جنازة العجوز *رحمة*، وهي تعلم بحكم انتمائها للقرية أن تفضيل الذكور في المجتمع القروي كان بناء على الأهمية المستقبلية التي تكمن فيهم كرجال المستقبل وما يعزز هذا الشعور لوالديهم هو أن الفتاة عندما تتزوج فإنها تفارق أهلها إلى بيت زوجها، وبالتالي تقل العلاقة بينها وبين والديها وأخواتها وتضعف، خلاف الذكر. بالإضافة إلى ذلك ينظر الوالدان إلى الذكر على أنه سند ودعامة لهما أثناء شيخوختهما وضمان لحياتهما القادمة وهو القادر على أن يقوم بهذا الدور دون الفتاة.[2]

شخصية *خيرة* أم *نفيسة* نموذج للزوجة الريفية التي ترى بمنظار زوجها، ولا تتجرأ على مخالفة رأيه، خاصة في المسائل المصيرية المرتبطة بالأسرة أو الخارجة عن حظيرة النساء، الميدان الذي يفترض أن تفقهه جيدا. فهي نموذج للمرأة التي تلتمس في الدموع التي تذرفها ملجأ ليس من سلطة زوجها *ابن القاضي* وسطوته، بل حتى من ابنتها *نفيسة* التي ترى في أمها مثال الفكر المتخلف، المرأة التي تسيمها التقاليد ألوان القهر والظلم، المرأة السلبية، وهي لا تريد أن تكون نموذجا لها في الحياة. وهي أي *خيرة* واسطة الاتصال بين *نفيسة* وأبيها، وفي خضم الصراع غير

---

(1) ريح الجنوب، ص:252.

(2) أحمد الأشقر: التعليم والأهمية الاقتصادية للمرأة في الريف السوري، مجلة الاقتصاد، دمشق، عدد 221، ماي 1982، ص:8.

المباشر بينهما تقع *حيزة* بين فكي كماشة ويناها غضب الطرفين فتتحمل ذلك دون أن تحاول فرض نفسها كطرف في هذه المعادلة، وبالتالي فض هذا النزاع وإرجاع الحق لصاحبه. تقول لها *نفيسة*: "الذل الذي عشت فيه أنت لن أعيشه، كوني أما لغيري إن شئت".[1] في الوقت الذي يكون الأب قد اتخذ قراره "أنا قررت أن تتزوج وقراري قضاء".[2]

تهيمن إذن سلطة الرجل في المجتمع الريفي وتتحكم في مسارات الحياة كلها، فالتكوين الاجتماعي ذكوري السمات، ومن ثم فإن من الطبيعي أن يحتل الرجل الريفي المساحة الأكبر في الروايات محل الدراسة، فهو النموذج الذي تدور حوله الأحداث، وشخصية طاغية على غيره من الموضوعات الريفية.

ج- الجاني/ الضحية:

في رواية (الجازية و الدراويش) تحدث هذه الثنائية إشكالية، وهي إشكالية تنسجم مع توجه الكاتب نحو إشارة الرمز، و استفزاز القارئ للتأويل. ففيها أكثر من ضحية لعمل جنائي واحد مبهم و غامض. فـ*الطيب* هو المتهم الوحيد بمقتل الطالب الأحمر و هو الضحية لجريمة يقول إنه لم يرتكبها و الطالب الأحمر هو الضحية الأخرى و بالاستناد إلى طاقة الرمز .

في الرواية نتساءل من الذي زج بالشعب الذي يمثله *الطيب* في الزنزانة؟ ومن قتل الثورة؟ الممتع أن هذه الرواية تحاول الإجابة عن السؤال، عن شقه الثاني فقط دون أن تفرض رأيها فتدعي أن الثورة هي التي قتلت نفسها، ويأتي هذا التصريح على لسان *الطيب* الذي يقول أن "سقوط الطالب قرب عين المصيف قد لا يكون مجرد عثرة، لأنه كان منذ مجيئه إلى القرية لا ينفك يتردد على الجهات المشرفة على الهاوية... أراد أن يعرف عن الدشرة وضواحيها في أيام قلائل ما لم يعرفه أهلها فيها طوال حياتهم! ...".[3]

في اعتقاد *الطيب* فإن الطالب الأحمر قضت عليه أحلامه، والراجح أن يكون قد تزحلق عن المنحدر الحاد الذي كان يتسلقه في رحلته الاستكشافية، مما أدى إلى سقوطه من أعلى المنحدر، وارتطام رأسه بالصخرة، فقد وجدت عليها آثار دماء. أما أهل الدشرة بمن فيهم *الأخضر الجبايلي* فيؤيدون مقتله على يد *الطيب* لأنهم يرون في ذلك شرفا له ولهم، فالأحمر قد راقص

([1]) نوار اللوز، ص:88.

([2]) الرواية، ص:90.

([3]) الجازية والدراويش، ص:97.

الجازية أمام الجميع فتجاوز بذلك كل حد، و*الجازية* تمثل شرف الدشرة كلها ومن يمس شرفهم وجب قتله وبذا يكون *الطيب* بطلا وطنيا لأنه هو قاتل الأحمر. "السكان ظنوا أن *الطيب* هو القاتل، مادام أن هناك حديثا جرى بشأن زواجه بـ*الجازية*... شهدوا كلهم أنه هو القاتل، ورضوا له ذلك، لأن القتل في هذا المقام يستوجب الشرف، ومن ثمة فهو شرف للقاتل".[1] لأن ما قام به الأحمر "استفزاز للقرويين الذين لا يفهمون سلوكا مثل ذلك".[2]

في رواية (الحريق) تتجسد هذه الثنائية (الجاني/الضحية) من خلال الحادثة التي رواها *"كومندار"* لـعمر فآلة الحصاد التي يملكها *"مسيو ماركوس"* ترمز إلى السلطة الاستعمارية في وحشيتها وقهرها، أما الضحية فهو العامل الذي يرمز للشعب في ضعفه وهشاشته "كانت الآلة تهز مفاصلها الفولاذية الكبيرة في وحشية، إن رجلا قد انطوى فيها يتحرك محاولا أن يتملص منها، لكنه يظل معلقا بها وقد انغرزت أسنانها في جسمه وأخذت قطرات ضخمة من الدم تنهمر ببطء على السنابل التي حلقت منذ لحظة... تحطمت كليتاه وتهشمت عظامه كلها، كان الدم يرشح من جسمه بغير انقطاع فيسقي الأرض ببقع حمراء".[3]

ترمز الآلة في الرواية إلى الموت، لقد شبهها الكاتب بالوحش الذي ينقض على فريسته فلا يترك لها فرصة الخلاص، وحش ولكنه من حديد، أعضاؤه من حديد وخشب، له أذرع بلون أحمر قاني أسنانه من فلاذ، يتصف بدمامة الشكل، هو كائن حديدي بمخالب وأفكاك.

إن هذه الأوصاف التي أحاط بها الكاتب هذه الآلة تعمل على تفخيم وحشيتها "الآلة تحرك أذرعتها الفولاذية الكبيرة بكل وحشية".[4]

"إن رجلا قد انطوى فيها يتحرك يحاول أن يتملص منها، لكنه يظل بها وقد انغرزت أسنانها في جسمه". يظهر إذن عدم توازن القوى بين الجاني والضحية، وذلك بالتركيز عل الميزة الميكانيكية للآلة، فهي لا تقهر، متوحشة، في مقابل ميزة الإنسان وهشاشة العامل.

الجاني(الآلة)	≠	إنسان
فولاذ	≠	عظم
حديد	≠	دم

([1]) الرواية، الصفحة نفسها.

([2]) الرواية، ص:93 .

([3]) *L'incendie*, p ,89.

([4]) *L'incendie*, p ,74.

إذن بواسطة هذا التخريج يمكن فضح ذلك التوهم المتعلق بمشروع السلطة الاستعمارية تجاه الشعب والمتمثل في مهمة التحضير (Civilisation)، فالآلة على غرار القانون تم جلبها كوسيلة للتقدم**!** في مشروع الجاني السلطة. لقد ساهم الخيال هنا في خلق جو يجسد المصير المظلم الذي ينتظر الضحية (الشعب) في خضم صراعه مع الجاني (السلطة) مما أعطى للعمل جوا دراميا يذكر بالروائي الفرنسي "*إميل زولا*" الذي خلق في كل رواية من رواياته وحشا لا يقدر عليه، في المنجم من خلال رواية (جرمنال) (Germinal) والقطار في رواية (الوحش البشري) (La bête humaine) .[1]

بعد الحادثة جاء "*المسيو أوغست*" مهرولا "فلما صار أمام الجمع اقترب منه كلب أسود... ثم أخذ يطلق الشتائم واللعنات وهو ممسك بكلبه".[2]

أما "*المسيو ماركوس*" فبعد أن هدد العمال بخصم الساعات التي مكثوا فيها أمام الجثة أبدى تأسفا كبيرا ليس لما حدث، ولكن لأن الحادث فوت عليه موعدا بالمدينة "يا إلهي كان يجب أن أكون في المدينة منذ ثلاث ساعات...".[3] فأي فرق بين آلة الحصاد تلك وبين أولئك المعمرين الممثلين للسلطة الاستعمارية؟.

وتوسيعا لدائرة الثنائية (الجاني/ الضحية) لا نغادر رواية (الحريق)، ولكن هذه المرة مع *قارة علي* الموالي للسلطة الاستعمارية، وزوجته *ماما* التي ترمز في الرواية للشعب المقهور. يقوم *قارة* بكل وحشية بضرب زوجته *ماما* حين اتهمته بالتجسس على الفلاحين فينتهي المشهد كالآتي:

"كانت ثياب المرأة ملطخة على صدرها بدم ما يزال حارا، وانتظر *قارة* كان يلوح أن زوجته توشك أن تقول شيئا، شيئا لا يعرف ما هو، لكنه رآها تخطو بضع خطوات في الغرفة، وتمضي تقعد، ثم تمدت حيث قعدت".[4]

شخصية *قارة* الخائن والعميل للسلطة، يمثل وسيلة قمع يطمح في الاندماج مع (الآخر) بالرغم من أنه يجد نفسه عرضة للنفور والكراهية من (الآخر) ومن الفلاحين وسكان القرية، هو أحد المتهمين بإشعال النار في أكواخ الفلاحين، رمز القمع والاضطهاد أما زوجته *ماما* فترمز للشعب المضطهد.

([1]) NAGET KHADDA : *L'œuvre Romanèsque*, op-cit, p ,110.
([2]) *L'incendie*, p, 91.
([3]) *Ibid*, p, 92.
([4]) *L'incendie*, p, 185.

د- فرد / جماعة:

تتيح هذه الثنائية فرصة التعرف على أهم الشخصيات الروائية وطبيعة علاقاتها بالشخصيات الأخرى، وتميزها عنها من صفات ذاتية ومقومات خاصة، وتتأتى هذه المعرفة مما يحكيه الراوي عنها، أو من خلال ما تحكيه الشخصيات الأخرى، أو ما يستنتجه القارئ عن طريق سلوك الشخصيات وأفعالها.[1]

أولا: الجازية

يرى بعض الدارسين أن *الجازية* هي رمز الجزائر[2] فمن الناحية الصوتية فإن حروف اسم *الجازية* تكاد تكوّن اسم الجزائر، ومن هنا تتحول كلمة *الجازية* من مجرد تسمية إلى فكرة محددة.[3]

وتظهر شخصية الجازية في الرواية ببعدين أساسيين؛ أحدهما خيالي، والثاني واقعي من خلال اسمها المستعار من التراث الشعبي.[4]

في الرواية مشاهد عديدة تؤكد هذه الحقيقة نقتبس منها الآتي على لسان *الطيب*:

"انتهت الحرب

احتفلت القرية بالعائدين من الموت

الجازية كانت في المهد لدى إحدى القريبات الفضليات

عائشة بنت *سيدي منصور*

أبوها لم يعد من الحرب

رفاقه قالوا:قتل بألف بندقية

لم يكن شخصا، كان شعبا

كلهم يعرفون متى استشهد، لكنهم لا يعرفون قبره

لم يدفن في الأرض، دفن في حناجر الطيور!

ظفولة *الجازية* مرت دون أن يعرف أحد كيف...

وذات عشية شاهد السكان فتاة عائدة من العين مع النساء، حسنها يملأ الدنيا!

عرفوها إنها *الجازية* ابنة الشهيد!

---

(1) حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، 2000، ص:51.

(2) ينظر بشير إبرير: خصائص الخطاب الروائي في الجازية والدراويش، تجليات الحداثة، عدد 36، جوان 1994، ص:161.

(3) ينظر عبد الحميد بوسماحة: توظيف التراث، المرجع السابق، ص:123.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بسرعة فاقت كل تقدير انتقلت من الألسنة إلى الخيال الرحب وأصبحت أسطورة!

كل الناس يحلمون بها، لكنهم يرهبونها، إنها ابنة الشهيد الذي قتل بألف بندقية!

كانت أساطير الدشرة تتمثل في السبعة والدراويش والصفصاف.

ثم جاءت *الجازية* فجأة من الطفولة لتصبح الأسطورة الحلم!

حام الرعاة حولها ثم تفرقوا، خافوا أن يعود أبوها في صورة إعصار يهلك الضرع والزرع!

إن رجلا يقتل بألف بندقية، ويدفن في حناجر الطيور لا تؤتمن روحه".[1]

الدلالات:

انتهت الحرب ← حرب التحرير ← وولدت الجزائر على يديها ماتت أم *الجازية* ← كناية عن انتهاء الحرب ← أبوها استشهد ← كان شعبا ← كناية عن تضحيات الشهداء ← لا يعرفون قبره ← كناية عن أن الجزائر غير مكتوبة باسم شخص معين ← طفولة *الجازية* مرت دون أن يعرف أحد كيف ← كناية عن أن السنوات الأولى بعد التحرير مرت بسلام.

ذات عشية ← إشارة إلى بداية الصراع، فالتوقيت له دلالة تشاؤمية ← أصبحت أسطورة ← أصبحت مطمعا ومثار رغبة ← كل الناس يحلمون بها ← تأكيد الفكرة السابقة ← حام حولها الرعاة ← دلالة عن الحكام والأسياد، أو دلالة الوضيع، فحتى الذين لا يتقنون سوى حرفة الرعي أصبحت الجزائر مطمعا لهم ← إن رجلا يقتل بألف بندقية لا تؤتمن روحه ← كناية عن أن إرادة الوطنية صادقة التي أنجبت الجزائر بالتضحية قد تثور في أية لحظة للوقوف في وجه الطامعين من كل الأنواع.

ثانيا: الشاعر

شخصية بلا اسم، فهم *الطيب* أنه زج به في السجن بسبب طول لسانه، فالشعراء لا يكفون عن الشتم ويتدخلون فيما لا يعنيهم، ويلاقون في مقابل ذلك الويل، فالكبار لا يرحمون. السجان قال إنه ثرثار لا يكف عن الكلام لحظة واحدة، استفسره *الطيب* عن وضعه فقال:

"عندما يريد أن يكون الإنسان نزيها ليس هناك مكان أفضل من السجن".[2]

([1]) الجازية والدراويشن، ص:22.

([2])الجازية والدراويش، ص:117.

المفارقة التي تتوضح مع قراءة الرواية هي أن الشاعر ليس شاعرا، وأن الذين أطلقوا عليه هذا الاسم هم النقابيون تهكما وسخرية منه، وهم الذين دفعوا به إلى السجن قصد تأديبه.

إن الصفة الميزة لهذه الشخصية هي (طول اللسان) وقد رجّحت أن تكون النقابة رمز الحكومة، و أن يكون الشاعر إعلاميا متمردا وهذا ما يمكن استيضاحه من خلال الإشارات النصية التي تحمل مثل هذا التأويل:

حين سأله *الطبيب*: هل للشعراء نقابة؟

"بسببها أنا هنا الآن، يمنعني لساني من الصمت والكلام، لأن النقابة ترى أن ضميري جزء من الضمير المسيّر**!**، حاولت أن أفهمها أن الشارع مكتظ بالنشالين الذين ينتشلون مستقبل أجيال كاملة. قالت: و ما دخلك أنت تدافع عن النقابة أم عن الشارع؟ رفضت أرسلتني إلى ما وراء الطبيعة"**.**(1)

وقوله:"هكذا تماما رجال النقابة**!** يتخذون أشكالا مختلفة لأشكالهم كالحرامي، ثم يعودون آليا إلى طبائعهم الأولى، عندما ينفرد كل واحد منهم بنفس".(2)

وقوله: "عندما كنت صغيرا كنت أعتقد أن المذيع يذيع آراءه، ولما كبرت أدركت أنه يذيع آراء غيره**!**... خسارة أن لا يتكلم صاحب الرأي**!**".(3)

وعن سبب وجوده في السجن يقول:

"كان صحافي يقوم بتحقيق عن النقابة، سألني لماذا تجتمع دائما، حياتها تمضي في الاجتماعات؟ أجبته بأن الاجتماعات هي التي تخلق في رؤوسهم الأفكار**!** لما علموا بذلك اتهموني بأنني أعرّض بغبائهم أمام الصحافة، وأنهم كأفراد لا يستطيعون خلق فكرة واحدة صالحة، هم يجتمعون في الواقع مع من ليسوا من النقابة ليتعلموا منهم".(4) وعندما أعاد عليه *الطبيب* السؤال حول نقابة الشعراء أجاب:

"لست أدري، أنا لست شاعرا، إنما رجال النقابة يسخرون مني، سموني شاعرا كلامي لا يترتب عنه شيء، لست صاحب قرار".(5)

---

(1) الرواية، ص: 118.

(2) الرواية، ص:173.

(3) الجازية والدراويش، ص:174.

(4) الرواية، الصفحة نفسها.

(5) الرواية، ص:171.

يمكن فهم دلالة المقبوسات على النحو الآتي:

الشـــاعر يمثـــل الإعـــلام ⟵ الإعلام جهاز حكومـــي، لذا يجب عليـــه أن يكون مسيّرا لا مخيرا ⟵ لذا فإن على الشاعر ألا يذيع رأيه وإنما رأي الحكومة .

الكاتب لم يختر للحكومة اسم (نقابة الشعراء) عبثا، و نعتقد أن لهذه التسمية علاقة تناص مع الآيات القرآنية ((وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ)).[1]

عند ربط دلالات الإشارات النصية بدلالة القرآن الكريم يفهم ما يأتي:

الحكومة (حكومة الثورة) أخلفت وعدها بإنجاز الكثير من الأمور (يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ).

المتهمون للحكومة معروفون بتقلبهم و مرائمهم وتغليب مصالحهم الخاصة (فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ).

حيـــاة الحكومـــة تنتهي في الاجتماعات ⟵ تخادع الشعب بأنها في خدمة مصالحهم ⟵ الاجتماعات هي التي تخلق في رؤوسهم الافكار التهكمية، وما تلك الاجتماعات إلا تغطية عجزهم كأفراد، وهم أقوياء مادامو تحت وصاية الحكومة، فإذا خرجوا من تحت مظلتها أصبحوا لا شيء.

يسخرون مـــني ⟵ كنايـــة عـــن ضعف سلطـــة الإعـــلام، وأنها مجرد واجهة للدعاية ⟵ سموني شاعرا ⟵ الحكومة تقلب الصورة، ويبدو لها أن الشاعر (الإعلام) ليس في مقدوره أن يفعل شيئا، فهو يقول ولا يفعل ⟵ كلامي لا يفعل شيئا ⟵ تأكيد للفكرة السابقة، فالإعلام صورة للديمقراطية الزائفة ⟵ لست صاحب قرار ⟵ صوت فارغ لا قيمة له.[2]

([1]) سورة الشعراء، الآيات:224-225-226

([2]) رحمة خليل أحمد عوينة: شعرية السرد، المرجع السابق، ص:160.

ثالثا: حميد سراج:

شخصية تمثل فكرة أكثر مما تمثل حضورا فيزيائيا، إنه بالمقابل يشبه حضوره حضور الجهاز القمعي الذي يظهر كفكرة توصف بالقوة والقمع.[1]

إنه المناضل الشيوعي الذي يسعى إلى بث روح المقاومة في صفوف الفلاحين، وإلى إثارة قضية النضال بمفهومه الواسع انطلاقا من فكرة الاتحاد ضد السلطة المستغِلة للعمال.

اسمه مرتبط بانتقاد فكرة التعارض المؤكدة من طرف الفلاحين بين الشعب وفرنسا "هناك كثير عندهم أيضا مثلنا في بلادهم الأصلية، وماذا يقول هؤلاء هل تصدقون؟ إنهم ضد سلطتهم الحاكمة".[2]

إنه البطل الذي أحيط باحتفائية كبيرة من طرف الفلاحين، فهو يمثل المرجعية التاريخية ذكر سبع مرات قبل ظهوره في مشهد النص. إنه الزعيم الذي يجب قتله في نظر *قارة* والسلطات الفرنسية "لولا أن عدو الله هذا الذي يسمى *حميد سراج* يجر معه جموع فلاحينا."[3]
"إنه *حميد سراج* الذي وضع في عقولهم فكرة التجمع".[4]

استطاع *حميد سراج* أن يوقظ بفضل دوره النضالي الفلاحين من غفلتهم، ويكشف لهم أن فرنسا عدوهم، وأنهم أعداؤها، وبفضله خرجت إرهاصات الوعي من عالم الكمون إلى عالم الإنجاز، ولكن السلطات لم ترض بما فعله *حميد سراج* فقد قررت الانتقام منه، محاولة بذلك القضاء على بوادر الوعي ما دامت في بدايتها، فهي تعرف أنه لا سبيل إلى إيقاف زحف هذه اليقظة إلا بالقضاء على العقل المدبر لها، وعليه فقد لاقى *حميد سراج* أبشع أنواع التعذيب "انهمرت الضربات عليه انهمار المطر، ترنح *حميد* وانقذف إلى جانب، فعاد وجهه شاحبا... في هذه اللحظة نفسها يسقط على الأرض. تركهم يضربونه لكنه حاول أن يحمي نفسه حتى لا يجهزوا عليه إجهازا تاما، وكانت الضربات تذوي في رأسه، في جسمه، فاستولى عليه خدر، أصبح لا يحس وجود أنفه وعينيه، غير أنه يشعر بأذنيه تحترقان احتراقا، وكان دمه يسيل رطبا حارا. لم يتحرك، أصبح لا يحاول أن يتقي الطمات القوية".[5]

أخيرا يشير النص إلى أن *حميد سراج* مع أشخاص آخرين حول إلى مكان اعتقال

---

(1) يوسف الأطرش: المنظور الروائي عند محمد ديب، المرجع السابق، ص:249.

(2) *L'incendie*, p, 108.
(3) *Ibid*, p, 48.
(4) *Ibidem.*
(5) *L'incendie*, p, 112.

بالصحراء".[1]

وبالعودة إلى المقاطع السابقة نكون أمام الآتي:

إنهم ضد سلطتهم الحاكمة ← أن المعمرين الذين وفدوا إلى الجزائر لم يكونوا سوى من حثالة المجتمع، جاؤوا بأحذية مثقوبة، فأصبحوا أثرياء باستيلائهم على أراضي الأهالي وممتلكاتهم أما الأحرار من الفرنسيين فإنهم كانوا ضد سياسة الاستعمار المنتهجة من طرف بلادهم.

حميد *سراج* يجر جموع فلاحينا ← تحول الوعي الفاسد (La fausse conscience)

إلى وعي حقيقي (Conscience réelle) ← بلورة هذا الوعي من مهمة الطبقة المثقفة للحزب ← الوعي القادم من المدينة ← تضامن المدينة مع القرية وضع في عقولهم فكرة التجمع ← دور الحزب الشيوعي في عملية الوعي السياسي ← حمل الريف على تبني الخطاب الثوري للمدينة.

حول إلى مكان اعتقال بالصحراء ← محاولة إجهاض الفكر الثوري في المهد، وقمع كل الأصوات التي تعلو فوق صوت السلطة وأعوانها.

---

(1) *Ibid* , p, 180.

الباب الرابع

الباب الرابع
الأبعاد الدلالية

أ- الريف السياسي

ب- الريف الاجتماعي

ج- الريف الرومانسي

أ- الريف السياسي

تمهيـــــد:

بعد إعلان 22 جويلية (1838) الذي يعتبر الحملة الفرنسية على الجزائر أكملت مهمتها، بدأت النوايا الاستعمارية تتجسد، حيث بدا أن الهدف الأساسي هو الاستيلاء على الأراضـــي وإقامـــة المستعمرات بعـــد إعلان الجزائر بلدا محتلا، فقد وفرت كل الوسائل من قوة، و عنف وسلاح فكانت الفترة الممتدة بين (1830- 1840) فترة مورست فيها سياسة الاستيطان الحر، ويتضح هذا جليا في كلمة المارشال "*كلوزيل*" سنة (1835) بمناسبة توليه منصب الحاكم العام إذ يقول فيها :

"... لكم أن تنشأوا من المزارع ما تشاؤون، ولكم أن تستولوا عليها في المناطق التي تحتلونها كونوا على يقين بأننا سنحميكم بما نملك من قوة... وبالسهر والمثابرة سوف يعيش هنا شعب جديد". [1]

ومن أجل تجسيد هذا المشروع انتهجت السلطات الاستعمارية سياسة وحشية ضد الفلاحين، الذين كانوا يرفضون التخلي عن أملاكهم وأراضيهم، وبالتالي فقد دفعتهم أساليب القهر و الإبادة إلى الهروب والاعتصام بالجبال. ففي تقرير إحدى اللجان المعنية من طرف الملك جاء صفت الوضع كالآتي :

"شرعنا في تطبيق سلطاتنا بأعمال تعسفية ووضعنا أيدينا على الأملاك وسلبنا بدون تعويض. حكمنا بالإعدام لمجرد تهمة، وبلا محاكمة على أناس أبرياء دون أن نتحقق من جريمتهم وسلبنا ورثتهم... قتلنا أناسا حاملين أوراق الأمان وقذفنا إلى المحاكمة برجال مبجلين مكرمين، لأنهم أظهروا الشجاعة في التعرض لوحشيتنا... وخلاصة القول أننا جاوزنا في أعمال الوحشية "البربر" الذين جئنا لتمدينهم، ومع ذلك نشكو أننا لم ننجح معهم". [2]

وإلى جانب القوة والقمع التي مارسها الاستعمار للإستيلاء على الأراضي، عمد إلى تدعيم سياسته الاستيطانية بأساليب جديدة بداية من منتصف القرن العشرين، وتمثلت في الأساليب القانونية التشريعية ابتداء من قانون 22جويلية (1834) إلى مرسوم (1844) إلى قرار (1858)، وكلها تهدف إلى انتزاع أراضي الفلاحين قانونيا، إضافة إلى هذه القوانين وغيرها التي مكنت الاستعمار من تكوين قاعدة وجوده المادي، وتعزيز هذا الوجود، وما يمكن أن يخلفه من

([1]) ينظر مصطفى الأشرف: الجزائر الأمة والمجتمع، ترجمة، حنفي بن عيسى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1983، ص:80.

([2]) تقرير اللجنة المعينة من طرف الملك في 1833/12/7.

آثار اجتماعية واقتصادية وسياسية، لجأت السلطات الاستعمارية إلى إنشاء نظام ضريبي مباشرة بعد الاحتلال، بمقتضى مرسوم 1845/04/15. وفي جانفي (1846) أقرت الضرائب رسميا، وأطلق على هذا النوع من الضرائب بالضرائب العربية[1] ولا شك أن هذه الضرائب ستثقل كاهل سكان الأرياف الذين يضطرون تحت طائل هذه الضرائب إلى التخلي عن أراضيهم بالقوة، وطردهم منها أو القيام ببيعها إلى المعمرين.

هذه الأساليب وغيرها أدت إلى فقر الأرياف وبؤسها، حيث عم الفقر والعوز، وانتشرت الأوبئة والمجاعات، وحشر الأهالي في الأكواخ والخيم مما زاد في تكريس التخلف والبداوة.[2]

هذه الأوضاع يضاف إليها القهر السياسي و"الأيديولوجي" المسلط على الفلاحين من طرف الإدارة الاستعمارية والإقطاعية المحلية مما جعل سكان الأرياف في صراع دائم مع المستعمر، حيث أكسبتهم المعاناة وممارستها الطويلة تمرسا ثوريا وتجارب نضالية ثورية.

إن حرب التحرير الوطنية في جانبها الاجتماعي والاقتصادي هي نتيجة لتلك التأزمات المتواصلة التي عرفها الريف الجزائري، خاصة فيما يتعلق بالمسألة الزراعية إلى جانب فشل كل المحاولات لحل هذه الأزمة المستعصية. فمفتاح التاريخ السياسي للجزائر قبل (1954) يكمن في دراسة اقتصاد و"سوسيولوجيا" الريف. فأزمة الزراعة لم تأخذ أبعادا خطيرة إلا بعد أن أصبح الانتقال إلى الرأسمالية في مأزق.[3]

بموازاة هذه الأزمة الاستيطانية كانت معالم الوعي السياسي الوطني تظهر وتتبلور، وقد لعبت أوضاع الريف الاجتماعية والاقتصادية ومعالم المسألة الزراعية دورا كبيرا في بلورة هذا الوعي. فحزب شمال إفريقيا في مؤتمر بروكسل (1927) طالب في المادة الأولى من برنامجه باستقلال الجزائر وجلاء الاحتلال الفرنسي وبناء جيش وطني، كذلك اهتم بالجوانب الاجتماعية والاقتصادية في الريف من حيث إصلاح أوضاعه، وإعادة تنظيم الملكية فيه ويتجلى ذلك في مادته الرابعة:

"مصادرة الملكيات الزراعية الكبيرة التي استحوذ عليها الإقطاعيون وأعوان الامبريالية والمعمرون والشركات الرأسمالية الخاصة، وتوزيع الأراضي المصادرة على الفلاحين الذين حرموا منها، احترام

([1]) BEN AMRANE DJILALI :*Agriculture et développement en Algerie*,SNED ,1980, p ,54.
([2]) *Ibid*,p ,55.
([3]) MOHAMED HARBI :*Aux origines du F.L.N, le populisme révolutionnaire en Algerie*, Paris, Christian .Bourgeris1975,p ,75.

الملكيات الصغيرة والمتوسطة، إرجاع الأراضي والغابات التي استحوذت عليها الدولة الفرنسية إلى الدولة الجزائرية".[1]

هذه المطالب الوطنية الثورية أصبحت تتزايد وتتطور في شكل مصادمات دموية مع الاستعمار أهمها أحداث 8 ماي (1945) التي ذهب ضحيتها أكثر من خمسة وأربعين ألف جزائري، مما أدى إلى تصاعد مطالب الحركة الوطنية، واتخاذ الاتجاه المسلح الذي أفضى إلى اندلاع ثورة التحرير سنة (1954).

وإذا كان الفلاحون أكثر القوى الاجتماعية تعرضا لسلبيات السياسة الاستعمارية، فمن المنطقي أن يكونوا أكثر استفادة من انهيار الشكل الاستعماري، وبالتالي أكثر ثورية ومساهمة في تحرير البلاد. هذه الثورية بدأت مسيرتها منذ (1871) مع ثورة *المقراني* وبالرغم من فشلها، فإن النضال تواصل بطرق مختلفة حتى (1916) وظهرت عدة أشكال للمقاومة أكثر سرية منها؛ رفض دفع الضريبة، بعد ذلك بدأت الممارسات النضالية تتطور فلم تعد على شكل تمردات أو انتفاضات عفوية أو جاكية*، بل اتخذت الطريق المسلح والمنظم في نوفمبر (1954) ضمن هذا المسار لثورة التحرير. كان الريف مجالا للكفاح المسلح، إذ لعب الفلاحون دورا أساسيا فيها، ففي سنة (1954) قدم مسؤول الولاية التاريخية التقرير الآتي:

"... التجنيد يكون مضمونا، فجيش التحرير الوطني وكثير من جنودنا هم من الفلاحين. إننا نحصي حوالي ستة من الفلاحين بواحد من الريفيين في أعدادنا. فهناك عمال زراعيون وفلاحون وصغار الملاكين ومناضلوا المدن، وكل هذا المزيج تم بسرعة".[2]

إن ثورة التحرير أكسبت الفلاحين تجربة ثورية من حيث استخدام السلاح والتنظيم السياسي العصري، وهذا ما كانت تفتقده الثورات السابقة:

"حينما كنا نذهب في الأيام الأولى لتنفيذ عملية عسكرية كان الفلاحون والقرويون يهتفون لنا، ويطلقون البركات... باسم الاولياء... وفي أقل من ستة أشهر اختصرت الابتهالات، ولم يعد التحدث عن الوالي إنما عن السلاح والذخيرة ومدافع الهاون".[3]

([1]) محمد قنانش: الحركة الاستقلالية في الجزائر بين الحربين 1919-1939، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص:44-45.

* جاكية :كلمة مشتقة من جاك وهو اسم شعبي أطلق على الفلاحين الفرنسيين المتمردين عام 1358 بعد انهزام بواتيه.

([2]) عبد القادر جغلول : تاريخ الجزائر الحديث، ترجمة فيصل عباس، دار الحداثة، بيروت، 1981، ص:136.

([3])ABDELKADER DJEGHLOUL :*Huits études sur L'Algerie*,Enal, Algerie1986,p ,84.

1. الريف المقاوم (الحريق):

عمر شاب من مدينة تلمسان في الثانية عشر من العمر يمضي بعض الأيام في الريف وبالضبط في قرية بني بوبلان، حيث حياة الشظف والعوز، ولكن الطفل عمر يلاحظ شعورا بالسخط وعدم الرضا على الأوضاع المعيشية المزرية لدى سكان القرية الذين يتطلعون إلى مستقبل حر. إنهم يتعلمون شيئا فشيئا كيف ينتظمون في صفوف واحدة للنضال، ومقاومة أولئك "الكولون" المستغلين، ومع *حميد سراج* المناضل الشيوعي القادم من المدينة (مدينة تلمسان) يعقدون أولى اجتماعاتهم السياسية، ينضم إليهم بعض المزارعين ويشاركونهم المعركة الاجتماعية، بينما يتأكد انحياز *علي قارة* للإدارة الإستعمارية كمتعاون. الحديث عن الحرب الكوينة الثانية يتأكد وتتأكد معه عملية التعبئة، وتتضاعف عمليات البحث عن النشطين اليساريين وتوقيفهم. يلقى القبض على *حميد سراج* يعذب ولكن رغم ذلك يعلن الفلاحون عن إضرابهم. وفي ليلة يدوي صراخ: "النار" Au feu لقد تم حرق أكواخ العمال في مزرعة المعمر *"فيار"* ***(Villard)*** انتقاما من المضربين، ولكن هؤلاء يصرون على مواصلة الإضراب.

في هذا الوقت بدأ الناس في تلمسان يتعودون على حالة الحرب (الحرب العالمية الثانية) الحياة تزداد قساوة، الشتاء قاس، البطالة في تفاقم، البسطاء من الناس يلجؤون إلى السفر والتنقل بحثا عن لقمة العيش. عيني والدة عمر تحاول أن تربح بعض النقود من تهريب السلع عبر الحدود الجزائرية المغربية. شبح المجاعة يخيم على المدينة. ملاحقة الوطنيين الشيوعيين مستمرة في المدينة والريف على حد سواء. وفي الوقت الذي يواصل *علي قارة* التعويل على حساباته كمتعاون، ويلاحق برغبة حيوانية المراهقة *زهور* أخت زوجته والتي قدمت مع عمر لقضاء بضعة أيام في بني بوبلان. لاحظت زوجته *ماما* نواياه الخبيثة واتهمته بأنه وراء الحريق الذي شب في أكواخ العمال وتحذره، فيلجأ *قارة* بكل وحشية إلى ضربها ضربا مبرحا يفقدها الوعي في هذه الأثناء تغرق *زهور* في أحلامها الوردية.[1]

تدور أحداث رواية (الحريق) الجزء الثاني من (الثلاثية) حول حالة البؤس والشقاء الذي يعيشه الفلاحون في بني بوبلان وما صاحب ذلك من أفعال، أهمها الإضراب الذي شنه هؤلاء الفلاحون احتجاجا على وضعيتهم ورفضهم لذلك الاستغلال من طرف المعمرين، وقد أسهمت

(1) MOHAMED DIB: *L'Incendie*, Edition, Seuil, Paris, 1954, Réed,1974.

هذه الأحداث في تشكيل عالم الرواية المتمثل في الصراع القائم بين فئتين؛ فئة الفلاحين الذين يسعون لإسماع كلمتهم وبالتـــالي تحسين معيشتهم، وفئة المعمرين المستغلين ومن كان في صفهم من الخونة من أمثال *علي قارة*.

قضية الأرض هي المحور الأساسي الذي دارت حول الرواية، لأنها جزء لايتجزأ من كيان الفلاح، فالعلاقة بينهما وطيدة لا فلاح بدون أرض، ولا أرض بدون فلاح. إلا أن هذه الأرض سلبت بالقوة من أيادي أصحابها لتقع بين أيادي أجنبية مستبدة، فصار المعمر (Le Colon) مالك الأرض، والفلاح صاحبها الأصلي غريبا جائعا، بالكاد يستطيع تأمين حاجيات أسرته من الغذاء، بينما يشكو أولئك "الكولون" من التخمة، وهو ما يحاول أن يعبر عنه أحد هؤلاء المقهورين *ابن يوب*:

"ألسنا كالأجانب في بلادنا؟ والله أيها الجيران لأقول إلا ما أفكر فيه وأشعر به. كأننا نحن الأجانب. إنهم بعد أن ملكوا كل شيء يريدون أن يملكونا نحن أيضا دفعة واحدة، وأنهم قد أتخموا من ثروات أرضنا، يرون أن من واجبهم أن يحملوا لنا البغض والكراهية، صحيح أنهم يعرفون كيف يزرعون لست أماري في هذا، ولكن ذلك لاينفي أن هذه الأراضي أرضنا، لقد انتزعت منا سواء أكنا نفلحها بالمحراث أم كنا لا نفلحها البتة، وهم الآن بعد أن استولوا على هذه الأراضي أراضينا يخنقوننا خنقا ألا تعتقدون أننا كمن أدخل إلى السجن وأمسك بخناقه؟، أصبحنا لانستطيع أن نتنفس أيها الإخوة لانستطيع أن نتنفس".(1)

يوحي تركيب قرية بني بوبلان الجغرافي بطبقية مكرسة، فهي مقسمة إلى جزئين؛ بني بوبلان الأعلى وبني بوبلان الأدنى الثانية، حالتها الجغرافية تنطبق مع الحالة الاجتماعية، لذا يطلق عليهم *محمد ديب* الفلاحون (Fellahs) يعيشون على أراض جرداء جبلية منقطعة عن العالم.(2)

أما بني بوبلان الأعلى فيسكنها المزارعون الذين يسميهم (Cultivateurs) في بيوت تختلف عن أكواخ الفلاحين وينتمون إلى طبقية وضعيتها أحسن بكثير من حال الفلاحين، فمنهم من يملك حمارا أو بغلا، والذي يملك بقرة أو بقرتين مثل *ابن يوب* "الذي يملك في اسطبله بقرتين نورمانديتين".(3) أما "الكولون" فقد احتلوا السهول و المساحات الخصبة.

---

(1) *L'incendie*, p ,46.
(2)TABTI BOUBA : *La societé Algerienne avant l'indépendance dans la littérature*,OPU, Algerie,1986,p ,99 .
(3) *L'incendie*, p,31.

"ألوف الهكتارات من الأرض يصير إلى مستوطن واحد من الفرنسيين".[1]
"لقد وصلوا هذه البلاد بأحذية مثقبة".[2]

والآن يعيشون رخاء فاحشا، بيوتهم تختلف عن مساكن الأهالي من الفلاحين والمزارعين.

"حقل المستوطن الفرنسي *ماركوس*، وبيته العتيق الذي بناه جده، وظاهر هذا البيت المتشابه وفتحاته، ولون آجره القديم الوردي الحائل وسقفه القرميدي المغطى بطبقة من الطحلب كان كل ذلك بيد وأنه هو الوجه الحقيقي للجزائر، ولكنه ليس إلا السطح الظاهر... وللجزائر مليون وجه آخر".[3]

و يصف *ديب* قرية بني بوبلان وصفا دقيقا:

"إن بني بوبلان ليست بالشيء الذي تسر رؤيته للآخرين، إنك لا ترى هنا إلا أكواخا وعددا قليلا من بيوت الحجر يسكنها المزارعون. في هذا المكان كانت تقوم في الماضي مدينة المنصورة التي لا تزال ترى جدران سورها، ولا تزال يرى برجها المغربي، صحيح أن تلمسان مدينة قديمة، فالبيوت فيها هرمة يرجع عهدها إلى مئات السنين، ولكن الناس أيضا هرمون في تلمسان. الوجوه في بني بوبلان بسيطة كل البساطة مألوفة كل الألفة، الفلاحون يمضون في أعمالهم دون أن يطلب منهم ذلك، لهذا خلقوا وهم في أذواقهم وميولهم أعفاء قانعون معتدلون. ولكن حذار أن تسألهم أن يحنوا ظهورهم صاغرين ... إن بني بوبلان منطقة عادية ليس فيها ما يلفت النظر. قبضة من الناس لا يمتازون بشيء خارق غير مألوف، و لكني استطيع أن أقول على وجه التقريب أن كل ما يصنع الجزائر قائم فيهم".[4]

وتصفها *"جاكلين آرنو"* *(Jacqueline Arnaud)* بأنها تقع في منحدر تحت مقبرة وأكواخ الفلاحين محفورة في المنحدر الداخلي للهضبة وهي تحت القبور. لقد تغير كل شيء في هذه القرية بعد وصول المعمرين الفرنسيين، حيث أبعدوا الفلاحين عن أراضيهم مما جعلهم يفلحون الأراضي الأقل خصوبة".[5]

وعلى الرغم من فقدانهم لأراضيهم وتحولهم إلى مجرد عمال في الأراضي التي استولى عليها

---

(1) *L'incendie*, p, 45 .
(2) *Ibid*, p,124.
(3) *Ibidem.*
(4) *Ibid*,p,139.
(5) JACQUELINE ARNAUD: *La li*

"الكولون"، فإن الفلاحين ظلوا متعلقين بالأراضي لأنهم مرتبطون بها ولا يتصورون أن قوة كانت من كانت تقدر أن تفصلهم عنها. ولعل هذا الشعور ما خفف عنهم مصيبتهم، إحساس عميق لا يفارقهم، هو إمكانية استرجاع أراضي الأجداد، حلم كان يغذيه الجوع.[1]

"الفلاحون كثيرا ما تلم بهم المجاعة، وحين يهبط الليل، فيبتلع الظلام تلك الأكواخ الحقيرة التي يسكنها هؤلاء الفلاحون، تنطلق بنات آوى مطوقة في الأرجاء ناعية... إن مصير العالم على هذه الروابي هو الشقاء، أشباح *عبد القادر* ورجاله تحوم فوق الأراضي الظمآى وأمام أطيان عظيمة تختنق المآوي السود التي تأوي الفلاحين".[2]

تقول *"جاكلين آرنو"* *(Jacqueline Arnaud)*: "إن الوطنية الريفية طوال الفترة الكولونيالية قد تظاهرت عبر إرادة الفلاحين القوية للحفاظ على الأراضي أوحتى لإعادة شرائها من جديد".[3]

لقد كان الريف أشد تعرضا للمأساة من المدن، حيث دفعت المجاعة بأبناء الريف لأن يغادروه إلى المدن وهم في حالة مزرية، من الفاقة والهزال والصمت، يعيشون على الصدقات والشحادة. وهكذا غصت بهم شوارع تلمسان وازداد عددهم بشكل كبير، إلى نحو جعل السكان يشمئزون منهم وقد بقي الباقون في القرى ليذوقوا مرارة وحرمانا أكثر.

ينطلق الكاتب في توصيف الحالة الاجتماعية المزرية التي يعيشها سكان بني بوبلان الأدنى (بوبلان العليا يسكنها المعمرون وصغار المزارعين) هؤلاء المعمرون انتزعوا الأراضي بل جردوا الفلاحين من كل شيء يقول *"كومندار"* :

"أما قبل ذلك فكان للفلاحين حقول شعير وبساتين تين وغياض ذرة وجنائن خضر وكروم زيتون، ثم انتزع منهم هذا كله".[4]

إذن بقوة القانون وسياسة القهر والتسلط أصبح المالك الحقيقي مستأجرا يعمل عند "الكولون"، لأنه وصف بالكسل والعجز، وأنه غير منتج، فلجأ إلى المغاور القديمة في الجبل وبنى كوخا من طين وقش. ودائما على لسان *"كومندار"* :

"إنه القانون أينما توجهوا صفعهم القانون. وهم دائما مذنبون في نظر القانون، لوائح القانون تحاصرهم من كل جهة، وتعترضهم في كل مناسبة، القانون يشق طريقا، يقطع مزارعهم كما

([1]) يوسف الأطرش :المنظور الروائي عند محمد ديب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،2004، ص:134.

([2]) *L'incendie*, p ,113 .

([3]) JACQUELINE ARNAUD: *La littérature Maghrebine de langue Française*, cité, p ,178 .

([4]) *L'incendie*, p ,106 .

يقطع الدولاب أجسامهم. لايرث أحد أرض أحد من أسلافه، الحبوس صودرت، وكذلك أراضي المشاع، ثم قالوا للفلاحين من كانت له شكوى فليراجع المحاكم..." .[1]

كيف لهم أن يلجؤوا إلى القانون وهو سيف المعمرين يسلطونه على رقاب الفلاحين والذين صدقوا هذه الأكذوبة طال انتظارهم، بل جردهم هذا القانون مما بقي من أملاكهم وفقدوا بالتالي الأرض، ومنهم من فقد عقله. لم يبق أمام هؤلاء الفلاحين إلا أحد أمرين؛ إما التروح نحو المدينة ولن يزيد ذلك إلا في معاناتهم، أو البقاء في بني بوبلان والرضوخ للأمر الواقع.

إن حالة الإفقار التي تعيشها هذه الأسر الناتج عن سياسة النهب الاقتصادي الذي تمارسه الفئات المستغلة والحاكمة باسم القانون، سيؤدي إلى اتساع الهوة بين هؤلاء الفقراء المعدمين وبين المعمرين الأغنياء، وتفرض على فئات متزايدة من هؤلاء الفلاحين المتضررين من اختلال مستوى المعيشة، التحول إلى فئات فقيرة غير قادرة على العيش. وهذا صبي أشقر يبدو في الثالثة عشر يأخذ الكلام فيقول:

"إن طعامنا الشعير، وفراشنا الأرض العارية ليس عندنا ملابس وهذا البرنس العتيق هو ردائي الذي استتر وغطائي الذي التحفه" .[2]

ومن مظاهر المأساة سياسة الطرد، طرد الفلاحين من أراضيهم بصفة جماعية، صار التضييق عليهم كبيرا، فلم يجدوا سبيلا إلا الهجرة على الرغم من ارتباطهم بأرضهم المولودون فيها، و دفن بها أجدادهم، فشقوا طريقا نحو المدينة أين ينتظرهم مصير مجهول و مظلم :

"وهكذا حـــل في الأرض ناس محل ناس، هكذا طرد أصحاب هذه الأرض من أرضهـــم وأصبحوا غرباء عنها، و ثمة فلاحون آخرون أقصوا من سكان بني بوبلان في وقت واحد، و لا يزالون إلى الآن يسيرون، هناك آخرون اقتربوا من المدن، ما من يوم يمر إلا وترى أسرة من الأسر تقترب من المدينة! الأب يحمل على كتفيه صرة والأم تشد إلى ظهرها رضيعا، غير أنهم سيصبحون قوة رهيبة، إنهم الآن يؤخرون أنفسهم لأولئك الذين جردوهم من أرضهم، ويقولون كذلك كانت مشيئة الله، ولكن الله سيهدينا إلى الطريق القويم" .[3]

وعلى لسان *باددوش* :"لقد رموا بنا إلى الخارج أنا وزوجتي وأولادي وما لنا من أمتعة. إن ابنتي الكبرى *ريم* كانت تسير في عامها السادس عشر كانت تعمل خادمة في مترل *مسيوفيار*

([1]) *L'incendie*, p,107.
([2]) *Ibid*, p, 216.
([3]) *Ibidem.*

لقاء إطعامها فحسب، و لقد ظلت تعمل في مترله ست سنين ثم مرضت فما كان من *مسيوفيار* إلا أن طردها غير مكتنف بأنه أرهقها بالعمل وماتت بعد قليل. وسألني هل عندي ابنة أخرى أقدمها إليه؟. أما أنا فقد رفض أن يعهد إلي بأي عمل، قائلا إني قد هرمت".[1]

هذه السياسة التي طالت الفلاحين لم تتوقف عند حد الاستيلاء على الأراضي، ولكن كل ما عز امتلاكه، والويل لمن يفكر في المقاومة والرفض، فهي تهمة أشبه بالتمرد على قوانين الجمهورية وبطبيعة الحال فإنه سيقضي ما بقي من حياته قابعا في السجن. يقص *سليمان* مسكين كيف تم القبض على أبيه واصفا حالة البؤس والضياع التي أصبحت عليها الأسرة جراء إقدام السلطات الاستعمارية على الزج به في السجن:

"لقد رفض أبي أن يهدي الحصان إلى القائد، هل القائد نفسه كان يريد الحصول على هذا الحصان لأن حاكما آخر أقوى منه كان يطمع فيه؟ لا أدري... المهم أن أبي انتزع من أسرته بسبب حصان قوي أرسلوا أبي يكسر الحجارة على طريق كايين... ثم إذا إمرأته أمي تصبح أما بلا رجل وإذا بنا نحن أبناؤها نصبح يتامى بلا أب".[2]

إن أكبر نكبة يمكن أن تصيب الفلاح هي نكبة ترك الأرض غصبا، وإحساسه بالغربة في بيئة الطبيعة لم يكن مصطنعا بل كان حقيقة. و كيف لا و هم يرون أنفسهم يعملون كأشقياء مسخرين دون رحمة و لا شفقة، يزرعون ويحصدون في مزارع "الكولون" مقابل أجور بخيسة لا تلبي متطلبات العيش.

إنهم يعملون ولا فرق بينهم وبين تلك البهائم حتى إذا ما أصيب أحدهم أو مات فلا يولون له أي اعتبار، وهذا ما حدث مع ذلك الفلاح البائس الذي داسته آلة الحصاد:

"تحطمت كليتاه وتهشمت عظامه كلها تقريبا، كان الدم يرشح من جسمه من غير انقطاع فيسقي الأرض ببقع حمراء لامعة".[3]

هذا المشهد لم يحرك في *"المسيو أوكست"* أي شعور إنساني، وكأن الأمر لا يتعلق بإنسان أفنى الكثير في خدمة مالك المزرعة، فقد تلقى الخبر بكل برودة، وعوض أن يسارع إلى نقله إلى المستشفى على الأقل أو يبدي نوعا من الإنسانية تجاه هذا الكائن، راح يوجه الشتائم واللعنات، ويطلب من العمال العودة إلى العمل وإلا ستحسب عليهم الساعات الضائعة، ونفس

---

(1) *L'incendie*, p,217.
(2) *Ibid* p ,216.
(3) *Ibid*, p,78.

الشيء مع السيد *"ماركوس"* الذي التفت إلى العمال قائلا:

"إلى العمل، وإلا خصمت أجور الساعات الضائعة... شيء مزعج والله كنت أنوي أن أكون في المدينة في الساعة الثالثة".[1]

إن سياسة القهر العنصرية المقيتة التي مارسها الاستعمار في الأرياف الجزائرية أدت إلى نتائج جد وخيمة، فقد أجبرت فئات من الفلاحين على العيش على هامش المعمرين الدخلاء، حيث كانوا يشكلون أحط طبقة وأحوجها وأجهلها، بالرغم أن وضعياتهم في السابق كانت جيدة، في الوقت الذي تعاني منه هذه الفئات من الجوع والفقر والأمراض كانت فئة الإقطاعيين تشكو الكظة والبطنة. وهي وضعيات أدت إلى نمو نضالات سياسية وعقائدية أدت منذ عهد الأمير *عبد القادر* إلى ثورات وطنية كثورة الأمير التي دامت ست عشرة سنة، وانتفاضة القبائل الشرقية (1858-1860) وثورة *المقراني* (1871) وثورة الجنوب (1881-1883). هذه الثورات تؤكد حقيقة هامة وهو الرفض المطلق لسياسة الاستعمار والتمسك بمبدإ الدفاع واسترجاع الأرض المسلوبة، وقد استمر هذا المنطق على هذا الشكل حتى قيام الثورة.

"إن طبقة الفلاحين في البلاد المستعمرة هي الثورية الوحيدة، ذلك أن ابن المدينة يمكن أن يتعايش بشكل أو بآخر مع المستعمر، حتى وإن استدعى الأمر أن يقف الشرطي حاجزا بينهما، ولكن وجود المستعمر متى كان الاستعمار استيطانيا كما في المثال الجزائري نفي لوجود الفلاح، ولهذا لا يملك هذا الأخير حتى امتيازا، أو بالأحرى رذيلة "المساومة".[2]

صحوة الفلاحين ويقظتهم بدأت حين أزيح الستار عن الحقيقة لتظهر واضحة عارية، المظالم في كل مكان، وفي كل زمان، لا يمكن لهذه السبات الطويل أن يستمر، لقد تعدى الحدود.

"لقد بدأوا يتكلمون عن وطأة المظالم وبدأوا يفهمون أن الأجور التي يدفعها لهم المستوطنون هي البؤس عينه، إنهم يتحدثون عن هذا في جميع المناسبات أثناء العمل وفي استراحة الظهر، حين يلتقون في الطريق، وحين يعودون إلى بيوتهم وصغارهم عند المساء، في السوق يوم الإثنين وفي الأيام الطويلة التي يقضونها بلا عمل مكرهين والسخط يكبر شيئا بعد شيء، الريف كله يعيش في

---

(1) *L'incendie*, p ,80.

(2) جورج طرابيشي: الرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،1983، ص:51.

جو لا يبشر بهدوء ومن الناس من يحلف بأغلظ الأيمان أن السجن خير من هذه الحياة".[1]

أمام هذه المعاناة، يبحث الفلاحون عن وسيلة للخلاص، وبعد أخذ ورد، اهتدوا إلى الحـــل الأمثل، معارضة هذه الأوضاع والثورة عليها، ويبدو أن شيئا داخل هؤلاء الفلاحين قد استيقظ، إنه الضمير يحرضهم على استرجاع الحقوق المهضومة، والشخصية المفقودة.

"... وأقسم على ذلك بهذه الأرض التي تضمنا الآن، صادقة، مختلفة كيف رد الفرنسيون على هذه الصداقة ؟ ردوا عليها بالاستخفاف بنا والازدراء لنا... عاملونا في احتقار... بل أعطينا أنفسنا في غير تحفظ، ولمن أعطينا أنفسنا؟ لأناس برهنت الأيام أنهم ليسوا أهلا للصداقة، فهم يدوسونها بأقدامهم، لقد نصبوا أنفسهم آلهة وأربابا وأرادوا أن نتجه إليهم بالعبادة".[2]

إن هذا الوعي لا ينمو ذاتيا داخل طبقة الفلاحين، وبلورته وإيصاله من مهمة فئة قادرة على ذلك، وهنا يأتي دور الحزب ممثلا في المناضل *حميد سراج*، وبالتالي بلورة تصور "أيديولوجي" يعبر عن رؤية الطبقة الفقيرة من الفلاحين وينطلق من مصلحتها، لكن هذه "الأيديولوجيا" تتجسد في برنامج نضالي يحوي مسألتين؛ المطلب الاقتصادي (رفع أجور العمال وتحسين مستواهم المعيشي)، والنضال السياسي (الإضراب كوسيلة لتحقيق المطلب الاقتصادي).

إن قيمة هذا البرنامج تقوم على تحليل الظروف الواقعية، ومن ثم تحديد أساليب التغيير، وهنا كانت الوسيلة المبدئية هي الإضراب لتغيير الحالة الاجتماعية الراهنة (الأجور المتدنية الفقر، البؤس) ذلك أن المرء متى كان أكثر بؤسا وشقاء، كان أكثر قابلية للتطور نحو القوى التي تسهم في التغيير .بمعنى آخر أن الوعي انعكاس للوضع الاجتماعي وليس العكس.

يقول *"فرانس فانون"* عن ظاهرة نشر الوعي السياسي في أوساط الفلاحين والعمال:

"إن رجال السياسة الذين يخطبون... ويجعلون الشعب يحلم، صحيح يتحاشون فكرة نسف النظام القائم، لكنهم في الواقع يبثون في ضمائر المستمعين والقراء خمائر رهيبة تهيء للنسف".[3]

"في الطريق أبلغه الفلاحون أن *حميد سراج* هو الآن في بني بوبلان".[4]

قال المزارع:"إننا نحن أبناء القرى نقدر الرجال بعلمهم وعقلهم، فإذا كان أهل العلم والعقل فأهلا به وسهلا، سنظل دائما في حاجة إلى رجال من أمثاله إلى جانبنا".[5]

([1]) *Ibid*, p, 30.

([2]) *L'incendie*, p ,154.

([3]) فرانس فانون: معذبو الأرض، ترجمة سامي الدروبي وجمال الأتاسي، دار الطليعة ، بيروت، 1984، ص:34 .

([4]) *Ibid*, p ,134 .

([5]) *Ibidem*.

أما *باددوش* فيتساءل في حيرة كيف يمكن لأهل المدينة أن يتحدوا مع أهل الريف.

"هلا شرح لنا كيف يقبل سكان المدينة الاتفاق مع الفلاحين". [1]

إن *باددوش* يجهل كغيره من الفلاحين أن التحالف مع فئات مختلفة من البرجوازية الصغيـــرة، والمواطنيـــن، وأصحـــاب المهـــن الحـــرة، والطلاب، والمرأة من الشروط الأساسية للمقاومة، ومن شأن هذا التحالف الطبقي الواسع أن يمثل أغلبية قادرة فعلا على تحقيق الانتصار.

قال *حميد سراج*: "إنما نحن اجتمعنا لنناقش معا في هذه المسائل، يجب أن يشارك كل واحد في المناقشة وأن يبدي رأيه". [2]

حميد سراج فضل الاستماع للفلاحين، لا يقول إلا الشيء القليل ولا يلقي خطابا خاصا، فدوره تعليمي، فمن خلال نصوص مؤتمر الصومام يظهر حرص الثورة من خلال النخب المتنورة في المدينة على أخذ عمال الأرياف على ضرورة التمسك بالوعي، أو بمعنى آخر أخذ الأرياف على تبني خطاب المدينة.

تقول *"جاكلين آرنو"* :"إن *محمد ديب* أراد أن يعطي نموذجا لما يمكن أن تعطيه جمعية سياسية في الوسط الريفي، نظمها رجل ذو تكوين ماركسي واضح، كما نرى أيضا بأن هذا المشهـــد أي اجتمـــاع الفلاحيـــن بـــ*حميد سراج* يشيـــر بوضوح إلى وجهة النظر التعليمية للكاتب، ويعود ذلك إلى كون الرواية التي نشرت سنة (1954) قد أنجزت في هذه الفترة التي سبقت اندلاع ثورة نوفمبر، وفي هذه الفترة كذلك التي كان فيها الشيوعيون الجزائريون الذين يتقاسم *محمد ديب* وجهات النظر معهم قد شعروا باقتراب المواجهة، هذه المواجهة التي لا يمكن الفرار منها، وبخاصة بعد الاهتزاز الذي وقع في المغرب وتونس". [3]

كان من نتائج ذلك الاجتماع أن بلغ الوعي السياسي مداه لدى الفلاحين، حيث انتقلوا من حالة الجمود إلى حالة من العصيان والتمرد. لقد تخلوا عن خوفهم وترددهم، وأدركوا أكثر من أي وقت مضى أنه لا مناص من المغامرة، إنه الإضراب العام الذي دعا إليه الفلاحون والمزارعون (باستثناء *علي قارة*) على حد سواء.

"انتشر الأمـــر بالإضراب في جميـــع القرى، في المنصورة وإمامه وبريا وصفصف، وفي المناطق كلها، قرر العمال المزارعون أن يتوقفوا عن العمل، وهذه جماعات منهم تتناقش في الموضــــوع

---

(1) *L'incendie* , p, 138 .
(2) *Ibid* , p,139.
(3) JACQUELINE ARNAUD : *La littérature Maghrebine de langue Française*, cité, p ,179 .

هنا وهناك".[1]

لقد هز الإضراب الإدارة الاستعمارية والمعمرين، والذين تفاجؤوا بهذا الفعل السياسي الخطير، خاصة وأن الذين يتبنونه هم تلك الفئة التي طالما أذاقوها صنوف الذل والتهميش، لذا ثارت ثائرتهم، وبدافع الحقد راحوا يحاولون إخماد النار المتأججة في نفوس الفلاحين وإيقاف الإضراب بأي وسيلة كانت، فاندفعوا يعتدون على المضربين لا يفرقون في ذلك بين صغير أو كبير.

"لقد ضرب الشاب *شريف محمد* بالدبوس في مزرعة *ماركوس*، فانشج رأسه، وجرى الدم غزيرا على وجهه وثيابه، وسرعان ما نقل من أكواخ الفلاحين ليخبأ فيه، وسيق أربعة آخرون إلى السجن".[2]

لقد أخذت الأحداث منحنى خطيرا، حين تمادى المعمرون في أساليبهم العدائية بغية تخويف المضربين ومنعهم من مواصلة الإضراب.

"ولقد أشهر المستوطن الفرنسي *ماركوس* مسدسه وحمل العمال على العمل".[3] إلا أن هذه التصرفات لم تزد المضربين إلا إصرارا على مواصلة النضال ورفع التحدي حتى يتم استرجاع الحقوق المسلوبة.

"كان جمع من الفلاحين قد احتشد عند حافة الطريق العام إنهم أكثر من خمسمائة فلاح وقام عدد منهم يتكلم ويؤكد أنهم سيمضون في الإضراب إلى النهاية بإجماع الآراء".[4]

وأمام إصرار المضربين وتمسكهم بموقفهم الرافض إلى إنهاء الإضراب والعودة إلى العمل، عمد المعمرون إلى إغرائهم بعروض مادية، خاصة بعد أن لاحظوا انتشار الإضراب انتشار النار في الهشيم.

"وفتح أحد المستوطنين الفرنسيين مخزنه معلنا أنه سيوزع على كل أسرة من أسر العمال المزارعين كيلو من القمح".[5]

غير أن المضربين فوتوا على أولئك المستوطنين الفرصة، وأصروا على عدم العودة إلى العمل، وفضلوا مواصلة النضال مع الجوع و البؤس. "لو أخذتموني إلى دكان بائع من باعة الطعام

---

(1) *L'incendie*, p,126 .
(2) *L'incendie*, p,129.
(3) *Ibidem.*
(4) *Ibidem.*
(5) *Ibid*, p,132.

لأكلت كل ما عنده. إن أطفالي يموتون جوعا لذلك أقول امضوا في الإضراب إلى النهاية، لقد بلغنا غاية البؤس فما الذي نخشاه".(1)

بعد فشل سياسة المساومة، وصلت السلطات الاستعمارية أمام تعنت المضربين أساليب القمع، حيث راحت تلاحق كل مشبوه وتلقي عليه القبض سعيا إلى تطويق الإضراب وإجهاضه.

"اعتقل اثنا عشر فلاحا وأطلق سراح تسعة منهم عند العصر، بعد أن ضربوا بالهراوات".(2)

بعد ذلك قاموا باستجواب المسجونين لمعرفة الفئة التي كانت وراء الإضراب والمحرضة عليه.

"وفي أثناء الاستجوابات كانت الشرطة تلح في السؤال لمعرفة المحرضين على الإضراب فكان الفلاحون يجيبون بقولهم المسؤول عن الإضراب هو البؤس الذي نحن فيه".(3)

بعد أن ألقوا القبض على *حميد سراج*، زجوا به في السجن وأشبعوه ضربا في محاولة للحصول على معلومات من نشطاء جزائريين في الحزب الشيوعي، غير أنه لم يبح بأية كلمة أثناء الاستجواب.

"لقد استجوبوه عدة مرات، سألوه هل يعرف أحدا من الأشخاص الذين سموه له، فكان لا يجيب بشيء فيأخذون بضربه، ثم يستأنفون الاستجواب".(4)

لم يتأخر في بني بوبلان انتقام المعمرين، لقد افقدهم الإضراب صوابهم، فقاموا بإضرام النار في أكواخ الفلاحين فالتهمت النيران المساكن فحولتها إلى رماد، وأصيب الفلاحون بحالة من الخوف والهلع وهم يشاهدون ألسنة النار المتصاعدة.

"كان *سليمان* يحدث نفسه وهو يرتعش، يجب أن ننقذ ما يمكن إنقاذه، ما أشقى حياة الفلاح! ثم يركض كالمجنون، كالسكران لا يكاد يفهم شيئا مما يقع".(5)

إن الحريق المهول الذي كان وراءه المعمرون وعملاؤهم لم يكن ليوقف الإضراب ويجعل المضربين يتراجعون عن القرار الذي اتخذوه، بل على العكس سيزيد في إصرارهم ويدفعهم إلى التحضير لموعد مصيري، فالحريق(6) الذي أعطى الرواية عنوانها، كان له أيضا معنى رمزيا، فقد

---

(1) *L'incendie*, p,130.
(2) *Ibid*, p,132.
(3) *Ibidem* .
(4) *Ibid*, p, 113.
(5) *Ibidem* .

(6) جورج طرابيشي: الرجولة وأيديولوجيا الرجولة، المرجع السابق، ص:54.

كان حريقا مطهرا نظف المكان كله، لكنه أيضا نظف النفوس وجعلها مهيأة أكثر للحريق الذي سينظف الجزائر كلها من الوجود الاستعماري.

"لقد شب حريق، ولن ينطفئ هذا الحريق في يوم من الأيام، سيظل الحريق يزحف في عماية، خفيا مستترا، ولن ينقطع لهيبه الدامي إلا بعد أن يغرق البلاد كلها بلألائه".[1]

فالحريق رمز للنور الذي سيطمس الظلام ويغطي الجزائر بضيائه.

([1]) *L'incendie*, p,136 .

2. الريف الثائر (اللاز):

تدور أحداث رواية (*اللاز*) في إحدى القرى الجزائرية القابعة في شعاب تلك الجبال الشامخة. أما إطارها الزماني فهو حقبة من حقب الثورة التحريرية المباركة، حيث يعيش أهلها الطيبون المسالمون من أمثال الشيخ *الربيعي*، وابنه *قدور*، و*زينة* ابنة *الشايب السبتي*، و *اللاز* وأمه *مريم*، وحمو وغيرهم وكلهم كما يقدمهم الكاتب ينتمون إلى طبقة اجتماعية فقيرة، فهذا حمو العامل الأمي يعيش في كهف ضيق وسط ركام الأوساخ وتصاعد الأدخنة، يصارع الفرن ليسخن الحمام مقابل أربعين دورو في اليوم ليطعم عشرة أفواه.

وفي المقابل يقدم لنا الكاتب صورة اجتماعية أخرى تعبر عن نوع من التحلل في العلاقات فهذا الثري الصغير صاحب الحمام الذي يمثل نوعا من البرجوازية الصغيرة، هو في غفلة مما يجري من ورائه، فبناته الثلاثة اللائي يعشن معه في بيته أرملتان وبكر، يتزاحمن على هذا الشاب حمو ليشفين همهن إليه، ويصور الكاتب هذه العلاقة تصويرا واقعيا لعله يريد من ورائه الحط من قيمة هذه الفئة من "البرجوازية" الصغيرة المستغلّة في هذا المجتمع الضيق، ويربط الكاتب بين حياة حمو التعيسة والعلاقات الجنسية التي تكون سبيلا من سبل الرزق، مما يجعل حمو يردد وكأنه يتقزز مما يفعل على الرغم مما يشعر به من لذة عندما يعاشر هذه المصائب الثلاثة: "خبزة مرة والعياذ بالله".[1]

كل هذه الحياة التعيسة كانت لها صور مختلفة في القصة وأحيانا قاسية، من ذلك قذف حمو بالطفل الذي ولدته خوخة إحدى البنات اللواتي كان يعاشرهن في الفرن ليحترق حيا.

كأي قرية في الجزائر المستعمرة، بنت بها السلطات الاستعمارية ثكنة عسكرية يديرها الضابط المخنث، وهي مكان القهر، والعذاب، والتنكيل الأبدي، تفوح منها رائحة النذالة والحقارة. يدير فيها الجيش الفرنسي آلته الجهنمية اعتمادا على فئة من الخونة والعملاء من أمثال الشامبيط صاحب البطن المنتفخة، و*بعطوش* راعي العجول الذي انخرط في خدمة الجيش الفرنسي لينحط إلى درك الخيانة.

قساوة الحياة، والبؤس الاجتماعي ينضاف إليها القهر الاستعماري المسلط على رقاب الشرفاء من المواطنين، كان حافزا ودافعا إلى الثورة السبيل الوحيد للخلاص من تلك المعاناة، فالرواية تموج بالصور البطولية والتضحيات الجسام لأولئك الذين آمنوا بالثورة وقدموا

([1]) اللاز، ص:28.

أنفسهم قربانا في مذبح الحرية لتحيا الجزائر حرة مستقلة.

يبدأ الكاتب روايته بتوطئة يبين فيها الأسباب الذي دفعته إلى كتابة عمله عن الثورة المسلحة والذي كان قد فكر فيه في شهر سبتمبر (1958) وشرع في كتابته في شهر ماي (1965) حتى سنة (1972). يقول *الطاهر وطار*:"وإنني لست مؤرخا، ولا يعني أبدا أنني أقدمت على عمل يمت بصلة كبيرة إلى التاريخ، رغم أن الأحداث المروية وقعت أو وقع ما يشبهها. إنني قاصر، وقفت من زاوية معينة، لألقي نظرة بوسيلتي الخاصة على حقبة من حقب ثورتنا".[(1)]

الرواية تعالج موضوعا شائكا، يعني الإشكالات المعقدة التي صاحبت الثورة بكل خلفياتها التاريخية، وطبيعة التحالفات التي طرحت على مختلف القوى التي كان يهمها استقلال الجزائر أولا "قمت ببعض التحريات ليس كمؤرخ، ولكن كمتناول للعلاقة بين المثقف والسلطة هنا هي قيادات الثورة".[(2)]

تبدأ الرواية بالحديث عن شخصية *اللاز* وتنتهي بالحديث عنها، هذه الشخصية بشذوذها وبمشاركتها في الثورة، وبمأساتها بعد الاستقلال. هي الشخصية المحورية في الرواية، لأنها تلعب دورا أساسيا في تطوير الأحداث، ثم علاقتها بالرجل الذي سيكون الممثل الأساسي "للأيديولوجيا" التي تبنى عليها فصول الرواية. إلا أن تبوء *اللاز* لهذه المكانة في الرواية لا يجعل منه الشخصية الأولى لهذا العمل الأدبي "الأيديولوجي". "فإذا كانت الأيديولوجيا الشيوعية هي أهم ما كان يشغل بال المؤلف أثناء تأليفه لهذه الرواية، وهو ما لا نظن أن *الطاهر وطار* ينفيه أو يناقش فيه، فإن الشخصية الأولى في نظرنا هي *زيدان* الذي إن لم يظهر دوره كاملا في القسم الأول من الرواية، فإنه سيحتل الواجهة وحده تقريبا في القسم الثاني منها".[(3)]

يضعنا الكاتب في بداية الرواية في مكتب المنح مع الشيخ *الربيعي* الذي يطرح كأهم المنافذ التي يتزلق من خلالها الكاتب لإيصال أفكاره أو على الأقل طرحها للنقاش من خلال تذكر للماضي النضالي بكل أفراحه وآلامه. وأهم هذه القضايا طبيعة التعامل الحالي مع شهدائنا الذين يفترض أن يكونوا أهم شيء نعتز به في تراثنا الوطني. أما وقوفنا في طوابير مكاتب البلدية للحصول على منحة الشهداء معناه أننا أصبحنا "أنانيين نرضى أن يتحول شهداؤنا الأعزاء إلى مجرد

([1]) اللاز، ص:8.

([2]) حوار أجري مع الكاتب في جريدة الأحرار الثقافي، العدد1، ماي 2005، ص:4.

([3]) محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقع والالتزام، المرجع السابق، ص:26-27.

بطاقات في جيوبنا نستظهرها أمام مكتب المنح مرة كل ثلاثة أشهر، ثم نطويها مع دريهمات في انتظار المنحة القادمة". [1] فهل يعني هذا "أن الثورة أصبحت كغيرها ترد في سجلات المكاتب والإدارات، أم أنها إشارة إلى صعوبة الاتصال بين مرحلتين مختلفتين رغم التأثير المتبادل بينهما."[2]

إذن لا شيء تغير وكيف يتغير وقد اختزل الحاضر في الانتظار إنها الخيبة واليأس. غير "أن الفلاش باك" الذي أعاد *الربيعي* إلى الماضي لم يكن المفتاح الذي أدى إلى معرفة الأحداث، وإنما محاولة الكاتب مصادرة ذلك اليأس والخيبة من خلال عبارة *اللاز* (ما يبقى في الواد غير حجاره). إنها بشارات الأمل التي سوف يحملها المستقبل. ويعلق *عبد الفتاح عثمان* على تكرار هذه اللازمة: "كما أنه يريد بها الرمز إلى انعدام التغيير نحو الأفضل والإحساس بالإحباط وإنه مع التضحيات الجسام إن الواقع الاجتماعي لم يشهد ازدهار الطبقة الكادحة". [3]

وخلافا لما ذهب إليه *عبد الفتاح عثمان*، فإن هذا المثل الشعبي يحمل معان سياسية، فهو يشير إلى أن البقاء على هذه الأرض الطيبة لأولئك الذين يمشون مع طموحات الشعب، والذي ضحى بكل شيء حتى لا يبقى تابعا، الباقي هو الفكر الاشتراكي الذي يحمل الخلاص لـ*اللاز* وأمثاله.

اللاز اللقيط هو رمز لهذا الشعب الذي وجد نفسه تائها بين "الأيديولجيات" لا يعرف هويته أهو عربي؟ أم مسلم؟ أم فرنسي؟ إذن فهو أشبه بالإنسان اللقيط وهو ما يفسر فقدان *اللاز* لهويته الأسرية.

غير أن *وطار* لا يطيل عمر هذا الضياع وفقدان المرجعية حين يتعرف *اللاز* على أبيه *زيدان* الذي يجسد الفكر الاشتراكي الثوري، وهو إشارة واضحة وترميز إلى أن الذي حقق لهذا الشعب إدراكه لذاته إنما هو الفكر الاشتراكي، لذا اهتم *وطار* بهذه الشخصية فأصل مرجعيتها "الأيديولوجية" فهو الممثل للعقيدة الشيوعية، ومثال للصمود والتضحية والإخلاص، تكوّن في فرنسا وعرف الحركة الشيوعية فآمن بها إيمانا لا حدود له، ولا يرى "أيديولوجية" أخرى أنسب لتقدم الشعوب ونهضتها. [4]

---

(1) ينظر لينة عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية، أمانة عمان الكبرى، 2004، ص:56.

(2) هوارة سعيدة: الواقعية في روايات عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر،1995، ص:98.

(3) عبد الفتاح عثمان: الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، المرجع السابق، ص:42.

(4) محمد مصايف: الرواية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، المرجع السابق، ص:35.

"يقين أن *الأحمر* اللعين هو الذي يخطط لهم، تدرب في صفوفنا وتثقف في مدارسنا وسبقتنا إليه موسكو".[1]

إلا أن هذه الرؤية وجدت من يرفضها، بل ويضمر العداء لصاحبها في المسؤول الكبير المدعو الشيخ الذي كان خصم *زيدان* ولا يفكر بنفس الطريقة، لقد اعترف بذلك برنامج طرابلس (1962) بأن قسما من الإطارات القيادية لجبهة التحرير كانت تميل إلى معاداة الثورة. ويجسد الشيخ في الرواية العيوب التي وجب على الحزب محاربتها، فهو متآمر يصفي حساباته ويسيء استعمال السلطة ولا همه مصلحة الثورة ومن يقوم بها.[2]

يقول عن الشيخ:" المسؤول السياسي؟ فعلا بذلت قصارى جهدي لأنفخ فيه الروح الطبقية، وقد تطور بنسبة 40 بالمائة...كان مجرد معلم بسيط... يسرد الآيات دون فهم وينسب كلاما تافها للرسول أو للصحابة، ويصلي بمناسبة وبدونها، يرى كل ما يقوم به البشر لا يعدو التمثيل لرواية مكتوبة على اللوح المحفوظ منذ الأزل".[3]

حماسة *وطار* للفكر الاشتراكي يدفع بشخصية *زيدان* نحو الفعل الحثيث من أجل التغير، يجعل منه بطلا لا يرضخ لما يقف أمامه مستسلما للمبدأ الذي يراه حقا. صحيح أن تغيير العقليات بما رسخ فيها من مرجعيات اجتماعية وثقافية ليس بالأمر السهل، لذلك نجد *زيدان* لا ييأس من إمكان التغيير حتى في الموقف الذي وجد فيه مع رفاقه يواجهون قدرهم المحتوم على يد قادة الثورة الاسلاميين.

يقول الشيخ:"إن الحزب الشيوعي الفرنسي والحزب الشيوعي الجزائري شيء واحد، وأن الشيوعيين ما جاؤوا للثورة إلا ليخربوها...".[4]

لم ير *زيدان* في الموت إلا تضحية، فالشيوعي كالشمعة:

"لا دور لهما إلا الذوبان والانتهاء، الذوبان هكذا".[5] لم يكن يفكر في الموت بقدر ما كان يخشى على الجزائريين فقداهم لهويتهم، وبالتالي الكف عن النضال.

([1]) اللاز، ص:48 .

([2]) عبد العزيز بوباكير: الأدب الجزائري في مرآة استشراقية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2002، ص:99 .

([3]) الرواية، ص:173.

([4]) الرواية، ص:224.

([5]) الرواية، ص:257.

قال *زيدان*: "الموت دون تحقيق شيء يذكر سمكة لفظها فيضان نهر، فتخبطت واستسلمت".[1]

كان *وطار* يحاول أن يطرح البديل الثوري للمجتمع الحقيقي الذي يمنع وجود العلاقات الاجتماعية. ويسمح لـ*اللاز* بأن "يستيقظ باكرا ويحكي عما رآه إبان الثورة ويقول للجميع إن *زيدان* الذي اتهم بالخيانة كان أعظم أبناء هذه الأمة والنموذج الثوري الذي ضحى بكل نفيس من أجل مبادئه، ومن أجل القضية الوطنية".[2]

يقول *زيدان*:"هذه الحركة ينبغي أن تتبنى الصراع الطبقي من الآن، وإلا بقيت مجرد حركة تحرر... الخطر كل الخطر أن يحولها الاستعمار إلى صالحه، فيعلن عن انتهائها ليختلف الوطن بين يدي العملاء".[3]

شخصية *اللاز* تمثل فئة كبيرة من الناس إبان الحقبة الاستعمارية، وقد ولدت هذا النموذج الممارسة الاستعمارية البؤسية في القرى والدوائر وحتى المدن، حيث ذهب في ظلها الكثير من الجزائريين ضحية للبؤس و الجوع و البطالة، و ليس مدهشا أن هؤلاء المبرزين يعيشون بدون أمل و قد حاز *اللاز* بسفاهته و مشاغبته على الكراهية، لكن الكاتب يدعو إلى تفهم هؤلاء الناس والتعاطف معهم لأنه يؤمن بقدرتهم على الاستقامة واكتساب الكرامة الإنسانية وعزة النفس، إيمانه هذا يستند إلى التجربة الواقعية للثورة التي أبدى في خضمها الآلاف من هؤلاء الشباب المعوز، و أولئك الذين يسمون بأوباش المجتمع أمثلة خارقة في التضحية والبطولة.[4]

ولتعديل ميزان القوى وإعادة تشكيل (الأنا) الوطنية ضمن المفهوم الذي وعاه (الآخر) الفرنسي أي مبدأ القوة والإخضاع، بعد أن جسده هذا الأخير عسكريا طيلة فترة الاحتلال، لجأ الكاتب إلى اختيار نمط معين من أنماط العلاقات بين الطرفين (الأنا) الوطنية المسحوقة، و(الآخر) الفرنسي رمز الهيمنة العسكرية لتحقيق هذا الغرض، إنها العلاقة الجسدية (المثلية) (Homéopathique Rapport) التي حدثت بين *اللاز* الذي يرمزلـ(الأنا) الوطنية والضابط الفرنسي الذي يرمز لـ(الآخر) وهو الاتصال (المثلي) الذي يرمز للصدام بينهما، ذلك أن استحالة إخضاع المستعمر بالقوة حقيقة يمكن تجاوزها بالاستعارة الجنسية. يقول *"فريديريك لاغرانج"*: "فالرجل العربي مجروح رمزيا وجسديا على يد الغرب، وإذا كان خاضعا من الناحية السياسية فإنه سيكون مهيمنا

([1]) الرواية، ص:275.

([2]) واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المرجع السابق، ص:493.

([3]) اللاز، ص:162.

([4]) جريدة الأحرار الثقافي، العددان: الأول والثالث، الجزائر، 2005، ص، 5

من الناحية الجنسية ردا على ذلك... إنه تمثيل استعاري للصراع بين العالم العربي والغرب الكولونيالي أو- ما بعد الكولونيالي- بوصفه لقاء جنسيا ومعركة من أجل السيطرة".[1]

يصور *وطار* الضابط الفرنسي على أنه مريض، وعاجز من الناحية الجسدية:

"إنني مريض كما أفهمتك من قبل، لست مخنثا، لقد أوجب الطبيب أنه شيء ضروري لحياتي إنه علاج لا غير".[2]

إن حالة المرض هاته التي لازمت الضابط الفرنسي لهي بداية لإظهار (الآخر) في حالة العجـــز الـــذي يتطلب منـــه طلب العون، بل يصبح (الأنا) هو المنقذ الذي لا يمكن التفريط فيه:"كلا، كلا *اللاز* لن أستغني عنك... لا أستطيع... *اللاز* ألفتك وكل الشروط تتوفر فيك".[3]

حتى في مثل هذه الحالة من الضعف التي أبداها الضابط الفرنسي، إلا أنه يحاول أن يظهر في صورة المتسلط تعويضا عن ذلك من خلال عبارات تحمل تلك الدلالات يقول:"تعرفت عليه في اليوم الثاني من حلولي بهذه القرية اللعينة لعبت معه الورق وسقيته طيلة أربع ساعات... أغلقت عليه الباب أمرته... أجبرته على احتساء قارورة كاملة ...".[4]

فعبارات (أمرته) و(أجبرته) ذات دلالات سلطوية، وظفها الكاتب لتزيد (الآخر) الفرنسي إهانة وإذلالا. إذن انقلبت المعايير، وعادت (الأنا) هي الفاعلة تمتلك كامل القدرة على إخضاع (الآخر) بعدما أذاقها من قبل كؤوس الذل والانتهاك.

يقول الضابط الفرنسي:"كان يهوي علي بالضرب كلما فرغ من مهمته".[5]

" لم يكن في ذلك أية إهانة لو ظل *اللاز* لازا فحسب، أما وأنه فلاق يستغل ضعفي واستسلامي له كالعاهرة البئيسة ليؤدي دوره ويقدم الخدمات لإخوانه، فهذه هي الإهانة بعينها...".[6]

لقد أراد *وطار* أن يمعن في إذلال (الآخر) الفرنسي، وقهره وإثبات (الأنا) أمامه فاعلة في وجه القمع العسكري المسلط على رقاب الجزائريين، وهو نوع من التعويض الإيهامي، أو البديل التخييلي لجأ إليه *وطار* حين لم يتسن إخضاع (الآخر) بالقوة حقيقة، وهو خيار فني يجعل من

([1]) زيدريك لا غرانج: المثلية الذكورية في الأدب العربي الحديث، أبواب، ع22، دار الساقي، بيروت، 1999، ص:102.

([2]) اللاز، ص:74.

([3]) الرواية، الصفحة نفسها.

([4]) الرواية، ص:82.

([5]) الرواية، الصفحة نفسها.

([6]) الرواية، الصفحة نفسها.

(الأنـــــا) تتجاوز واقع الغلبة الاستعمارية عسكريا وحضاريا لتصبح الطرف الفاعل في المعادلـــة، ويصبح (الآخر) غير قادر حتى عن القيام بوظيفته ويعجز عن معاقبة *اللاز*:

"هذا اللعين، ماذا سأفعل به؟ لقد احترق، جريمته تستحق الإعدام الفوري، إنه فلاق وسط الثكنة بالذات، الجريمة كبرى الإعدام رميا بالرصاص. وكلب مات، جرذ ناقص من الحساب لكن من يخسر؟ أنا، أوف خسارة؟ غيره كثيرون، إنهم يقولون في لغتهم النخالة تجلب الكلاب، انتدب واحدا لخدمتي وكفى... اللعين يحسن القيام بدوره، يشرب كثيرا ولاتعتريه ذرة خجل، أعدم مسؤوله وأرمي به في السجن بجوار غرفتي طبعا فترة شهرين أو ثلاثة، ثم أعيده إلى الحياة الطبيعية، سأكثر له الخمور والمأكولات وأمنعه من مغادرة الثكنة".[1]

لقد كان الكاتب جريئا في طرحه، حيث استطاع أن يعالج فترة حساسة جدا من تاريخ الجزائر الحديث، وعلى الرغم من التشاؤم الذي أبداه الكاتب في الرواية، إلا أنه يمكن فهمها من زاويتين؛ زاوية الثورة التي تبدو فيها نظرة الكاتب قاتمة خاصة ما يتعلق بنهايتها والآثار المترتبة عنها، وزاوية "الأيديولوجية" الشيوعية التي يتجلى فيها بقسط معتدل من التفاؤل، والنظرة الإيجابية للمستقبل، فالغد الذي يحاول *وطار* رسمه مشرقا بالأمل والعدالة والخلاص من الاستعمار والطبقية والفقر، لن يتحقق إلا من خلال الوعي الذي يحمله البطل "الوطاري" إلى الآخرين. وحده إذن الفكر الشيوعي الذي يتبناه *وطار* القادر على رسم الطريق نحو الخلاص والبديل الأمثل عن زلات التاريخ الجزائري.

([1]) اللاز، ص:82.

الريف والإصلاح الزراعي (ريح الجنوب):

برز الإقطاع إلـــى الوجـــود والتمايز عـــن بقية فئات المجتمع الجزائري الأخرى بعد الاستقلال، والإقطاع[1] شيء يتمثل في الملكية بالدرجة الأولى، وهو إن كان يقوم على نزعة اقتصادية تستحل الاحتكار والاستغلال، فإن قوته تكمن في تكديس الأموال وتوسيع الأملاك العقارية، ومن هنا كان من السهل القضاء عليه كقوة مالية مستغلة. وقد عانى الخماسون نتيجة أطماع الإقطاعيين و ممارساتهم الطبقية من حالات الفقر والعوز، ووصلت معاناتهم حدها الأقصى.

ظل الإقطاع قويا مع بداية الاستقلال، وكان قد بلغ درجة من الغرور بحيث جعلته يعتقد أنه باستطاعته الوقوف ضد كل التغيرات التي من شأنها أن تسوي بينه وبين فئة الفلاحين الكادحين فكانت أكبر مشكلة واجهتها الثورة الزراعية هي الإقطاع. هذا الغرور أوقع في نفوس بعض الفلاحين الصغار ممن كانوا يجاورون بعض ممثلي الإقطاع الضعف والخوف بسبب سياسة الضيق والمساومات التي كانوا يتعرضون لها، بحيث تنازلوا لهم عن أراضيهم دون مقابل تقريبا. من هذه الوسائل التي كان يلجأ إليها هؤلاء الإقطاعيون وسيلة الماء، والشغل يمنحهما اليوم ليمنعهما غدا كل ذلك لإكراه الفلاحين على بيع أراضيهم بأثمان بخسة، ومغادرة المنطقة إن كانوا من المعارضين لهم.

لهذه الأسباب وغيرها عجلت الدولة بتطبيق الثورة الزراعية، فكان الإصرار على تطبيقها ضربة موجعة للإقطاع مما جعل البعض منهم لا يصدق الذي يحدث أمامه ومنهم من فقد رشده.

إن الثورة الزراعية انطلاقا من الميثاق ومن مرسوم الثامن من نوفمبر (1971) تستجيب لمجموعتين من الدوافع:[2]

أ- دوافع اجتماعية: فالثورة الزراعية تهدف إلى النضال ضد التوزيع غير العادل لملكية الأرض، محققة بذلك آمالا لأجيال من الفلاحين بدون أرض، رافعة شعار الأرض لمن يخدمها.

ب- دوافع اقتصادية: فالتزايد السكاني والمستوى المرتفع لمصاريف الدولة ليس بوسعها إلا أن يزيدا من وطأة هذا الوضع على مستوى الميزان التجاري إذا لم يزدد الإنتاج الزراعي

([1]) محمد مصايف: القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال، المكتبة الشعبية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1982 ص:47.

([2]) عبد اللطيف بن أشنهو: الهجرة الريفية في الجزائر، ترجمة عبد الحميد أتاسي، مركز الأبحاث في الاقتصاد التطبيقي، (د.ت)، ص: 100-104-105.

الداخلي بصورة جوهرية، لذا اختارت الجزائر توسيع السوق الداخلية والتي يسمح بتحققها فقط تحول جذري في الريف.

وكانت النتائج الأولى بعد تطبيق قانون الثورة الزراعية مطابقة للتوقعات، حيث تم استرجاع الأراضي المشاعية العامة وهي المقدرة بـــ(1.730.240 هكتارا) تم احصاؤها ومنحها للصندوق الوطني للثورة الزراعية. كما تم توزيع الأراضي، وإنشاء التعاونيات سنة (1975) وكان توزيع التعاونيات يشمل تعاونيات الثورة الزراعية، تعاونيات الاستثمار الجماعي، تجمعات الاستصلاح، تجمعات التعاون الزراعي، وكان عدد المستفيدين (85197) استفادوا من (1.006.005هكتارا) بما فيها (796.340) نخيل و(10.6.607) أنعام.

وعلى امتداد فترة السبعينيات أحدثت التحولات في بنية المجتمع الجزائري تغيرات جذرية تناولت كل مظاهره و حركاته، و انعكست بصورة جلية في مؤسساته ووعي أفراده. فالتحولات السياسية و الاقتصادية و الثقافية و الاجتماعية فتحت القدرة لشرائح المجتمع لفهم هذه التحولات واستيعا بها و المساهمة في تعميقها و الوصول بها إلى ذراها.

لقد كان الإبداع القصصي الجزائري في هذه الفترة من أكثر أشكال التعبير الأدبي تقبلا لهذه التحولات و معطياتها الجديدة، فقد وجه الروائي نفسه ضمن واقع يطالبه و يتوسم فيه إمكانية التعبير عن تلك المعطيات الجديدة، فكانت تلك المرحلة الاجتماعية أولى المراحل التي كسبت فيها الرواية موضوعاتها و نعني بهذه المرحلة التي صدر فيها قانون الثورة الزراعية حيث قدمت نماذج روائية تتبع حركة الريف الجزائري و التحولات التي جرت في بنيته الاجتماعية و في استصلاح أراضيه و من الكتاب الذين تناولوا التجربة الاجتماعية في رواياتهم من خلال طرح النموذج الواقعي *الطاهر و طار* (الزلزال) (العشق و الموت في الزمن الحراشي) و *عبد الحميد بن هدوقه* (ريح الجنوب) فهذا الطرح الواقعي يستطيع أن يتناول مشاكل الواقع في الريف، و أن يستوعب قضاياه وينقل صورا عن وضع الطبقات و الشرائح و العادات و الطبائع المختلفة لعموم ذلك الواقع الاجتماعي في الريف.

تعتبر رواية (ريح الجنوب) إحدى الركائز الأساسية في تاريخ الرواية العربية في الجزائر وعلامة فارقة فيه، وأما على الصعيد العربي فتعتبر واحدة من كلاسيكيات الرواية العربية ومن بين أبرزها خلال القرن العشرين، لما انطوت عليه من تمكن بنائي لافت، ومستوى سردي محكم ومقاربة عميقة للنماذج والشخصيات، ومعالجات فنية خاصة. والرواية هي أول محاولة جادة

كتبت باللغة العربية ترتكز على محورين أساسيين هما: الإقطاع والمرأة. ويرى الدكتور *مصايف*أن المحور الأساسي الذي تدور حوله أحداث هذه الرواية ليس هو موضوع الثورة الزراعية كما أشار إلى ذلك الدكتور *عبد الله الركيبي* في كتابه (النثر الجزائري الحديث)، ولكنه تلك النفسية المحافظة التي حملها *ابن القاضي* من أول صفحة في الرواية إلى آخر صفحة منها، وهي نفسية الطبقة الإقطاعية التي عاشت الثورة الجزائرية دون أن تندمج فيها اندماجا كليا، وكل صراع حدث في الرواية مهما كان نوعه وأثره في سير الأحداث إنما كان بين هذه النفسية وبين المجتمع الريفي المتمثل في المرأة والسلطة، والثقافة التي كان يمثلها *الطاهر* المعلم و*مالك* إلى حد. [1]

تدور أحداث الرواية في أحد الأرياف الجزائرية، وكان الزمان هو الفترة التي أعقبت جلاء الاستعمار الفرنسي، وإذا كان بعض الدارسين ومنهم *عبدالله الركيبي* و*واسيني الأعرج* و*ربيعة جلطي* قد ذهبوا إلى تحديد هذه الفترة الزمنية ببداية السبعينات (فترة الثورة الزراعية)، فإن الأستاذ حسين *قحام* يذهب من خلال دراسة موسومة بـــ(ملاحظات حول تحديد الدارسين للفترة الزمنية التي تعالجها رواية ريح الجنوب)[2] فيذهب عكس هؤلاء في تحديد الفترة الزمنية التي جرت فيها الأحداث انطلاقا من الرواية ذاتها أي من خلال ما ذكره الراوي في مواضع عدة لعمر *نفيسة* وهو سبب كافي في رأيه يتكئ عليه لتحديد زمن الأحداث في الرواية.

في الرواية ذاتها يذكر الكاتب أن *نفيسة* بلغت الثامنة عشر من عمرها[3] وعلى الرغم من أن الرواية لاتذكر صراحة السنة التي ولدت فيها *نفيسة* ولا السنة التي جرت فيها الأحداث، غير أن تحديد الكاتب تاريخ تقدم *مالك* لخطبة *زليخة* أخت *نفيسة* حيث كانت هذه الأخيرة قد بلغت من العمر آنذاك العاشرة.[4]وإذا كان الروائي لم يحدد أيضا السنة التي تمت فيها الخطبة، فقد أشار إلى المدة التي استغرقت فيها المراسلات بينهما قبل أن تموت *زليخة* سنة (1957).[5] وهذا يعني أن خطوبتهما كانت سنة (1956)، وفي هذه السنة كان عمر *نفيسة* عشر سنوات، فإذا أضيف ثمان سنوات إلى سنة (1956) فإن أحداث الرواية تجري في سنة (1964)، وهي السنة التي ذكرها

---

(1) محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، المرجع السابق، ص:180-181.

(2) عبد الحميد بن هدوقة، جمع وتقديم جيلالي خلاص، مديرية الثقافة برج بوعريريج، وزارة الاتصال والثقافة ، 1979، ص:37-38-39.

(3) ريح الجنوب، ص: 10 .

(4) الرواية، ص: 50 .

(5) الرواية، ص: 52 .

الكاتب في الطبعة الثالثة، إذ ورد على الشكل الآتي "قرية... في... أوت (1964)".[1] في حين أنه لم يحدد السنة في الطبعة الأولى، حيث جاءت على الشكل الآتي:"قرية... أوت... 19".[2] وهكذا يتضح أن زمن الأحداث جرى في سنة (1964) وليس كما اعتقد البعض في السبعينات، حيث رصدت الرواية الصراع الاجتماعي الذي كان حول قضية الأرض وتطبيق الثورة الزراعية. فالرواية إذن بهذا التحديد الزمني ترصد ردود الفعل الأولى حول الإصلاح الزراعي، وموقف الفئات الاجتماعية منه، وهو ما يفهم من خلال الحوار عبر الهاتف بين *مالك* و*رضا* "إنك مخطئ إنه (الإصلاح الزراعي) في طور الطفولة ولن يستطيع أحد أن ينتظر نجاحه في ظرف سنة أو سنتين".[3] وهي الفترة التي قطعها الإصلاح الزراعي من السادس مارس (1963). وعلى اعتبار أن الرواية تدور أحداثها في (1964) يكون قد مضى على الإصلاح الزراعي سنة وأكثر من ثلاثة أشهر.[4]

ويذهب حسين *قحام* في دراسته تلك إلى التماس أعذار ثلاثة لأولئك الدارسين في مواقفهم تجاه الفترة التي تعالجها الرواية:

- العذر الأول: يتمثل في الخلط لدى هؤلاء بين الإصلاح الزراعي الثورة الزراعية.
- العذر الثاني: هو توافق ظهور الرواية (ريح الجنوب) مع تلك النقاشات الكبرى والصراعات الاجتماعية حول قضية الأرض، أي بداية من السبعينات وهو تاريخ صدور الرواية، مما جعلهم يلجؤون إلى الربط بينهما دون تدقيق في الفترة الزمنية التي تريد الرواية تصويرها. ففي هذا المجال يقول الدكتور *عبد الله* ركيبي: "ريح الجنوب تعالج موضوعا تلتقي فيه مع رواية أخرى وهي (الزلزال) ونعني به موضوع الثورة الزراعية".[5]

ويقول الأستاذ *بشير بويجرة* عن *ابن القاضي*: "أصبح لايهمه أي شيء في القرية غير مصلحته الشخصية، ولا يدافع إلا عن أرضه التي كان يتهددها خطر الثورة الزراعية".[6]

---

(1) ريح الجنوب، ص: 92.

(2) الرواية، ص:227.

(3) ينظر جيلالي خلاص: عبد الحميد بن هدوقة، المرجع السابق، ص: 39.

(4) المرجع نفسه الصفحة نفسها.

(5) عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص: 199.

(6) بشير بويجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية، المرجع السابق، ص:14.

ومن جهته يقول الدكتور *واسيني الأعرج*: "إن ريح الجنوب تتناول الفترة التي سبقت إصدار قانون الثورة الزراعية بقليل".[1]

- العذر الثالث: الذي التمسه الأستاذ حسين *قحام* للدارسين هو نظرة *ابن هدوقة* نفسه للإصلاح الزراعي الذي صدرت مراسيمه بعد استيلاء الفلاحين والعمال الزراعيين على مزارع المعمرين بينما تولي الرواية اهتماما بتأميم الأراضي وما أستتبع ذلك من هلع استحوذ على كبار الملاك من مراسيم الإصلاح الزراعي، مع أن الإصلاح لم يول اهتماما لأولئك الملاك لأنه انكب على أراضي المعمرين وطريقة تسييرها. وربما ربط الكاتب بين عملية الإصلاح الزراعي وتأميم الأراضي الزراعية حتى يكتب له النجاح ويفوت على كبار الملاك تقويض الإصلاح الزراعي وبالتالي الفشل الذريع.[2]

يضعنا المؤلف بداية في بيت *عابـــد بن القاضي* حيث يستعد هو وابنه *عبد القادر* في صباح يوم الجمعة –وهو يوم سوق– للذهاب إلى السوق، فيقف قرب الدار متأملا أراضيه وقطيع الغنم الذي يقوده الراعي *رابح*، وعلى صدره هم ينغص راحة باله، ذلك أن هناك إشاعات بدأت تروج منذ صدور القرارات المتعلقة بالتسيير الذاتي حول الإصلاح الزراعي، ثم خطرت بباله فكرة بعثت في نفسه السرور حين نظر من الخارج إلى غرفة ابنته *نفيسة* يتلخص مضمونها في تزويج ابنته إ لـــ*مالك* شيخ البلدية والذي يقوم بتأميم الأراضي. في ذلك الوقت كانت *نفيسة* داخل غرفتها تعاني الضيق و الشعور بالضجر تقول: "أكاد أتفجر، أكاد أتفجر في هذه الصحراء".[3] ثم تضيف: "كل الطلبة يفرحون بعطلهم، أما أنا فعطلتي أقضيها في منفى".[4] و فجأة تهدأ *نفيسة* من حالة الاضطراب، عندما تسمع صوت أنغام حزينة كان يعزفها الراعي *رابح*، فتطرب ولا يخرجها من ذلك إلا صوت العجوز *رحمة* منادية على أخيها *عبد القادر* من بعيد معلنة عن قدومها، كي تذهب مع *خيرة* والدة *نفيسة* إلى المقبرة، فترغب هذه الأخيرة في الذهاب معهما "أرغب في ذلك يا خالة! أود أن أرى الدنيا، إنني اختنقت في هذا السجن".[5]

بعد أيام تحتفل القرية بتدشين مقبرة لأبناء الشهداء الذين سقطوا أيام حرب التحرير

---

(1) واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المرجع السابق، ص: 344.

(2) ينظر جيلالي خلاص: عبد الحميد بن هدوقة، المرجع السابق، ص: 42 .

(3) ريح الجنوب، ص: 10 .

(4) الرواية، ص: 20.

(5) الرواية، الصفحة نفسها .

فيستقبل *عابد بن القاضي* أهل القرية في بيته رغبة منه في التأثير في *مالك* و إعادة ربط ما بينهما من صلات قديمـــة، فـ*ـمالك* كان خطيب *زليخـــة* ابنة *عابد بن القاضي* والتي استشهدت أيام الثورة، حين أعد *مالك* ورفاقـــه من المجاهدين لغما كان من المفترض أن يستهدف قطارا عسكريا، لكنه استهدف خطأ قطارا مدنيا كانت *زليخة* من ركابه، مما أثار غيظ *ابن القاضي* فوشى بالمجموعة لقوات الاحتلال، فأثر ذلك في نفس *مالك* و أصبح يتهرب منه، وفي هذا اليوم يوم الاحتفال يدعو *عابد بن القاضي مالكا* لرؤية زوجته *خيرة*، لأنها ترجو ذلك منه، فيقبل دعوتها، وعندما يدخل الغرفة ما إن يقع نظره على *نفيسة* حتى يبهت لما رأى، فهي شديدة الشبـــه بأختها وخطيبته السابقة *زليخة*.

ويسعى *عابد بن القاضي* لإشاعة خبر خطوبة *مالك* لابنته *نفيسة* على الرغم من تحفظ *مالك* فتعلن *خيرة* هذا الخبر لابنتها فترفض بشدة لأنها لا ترغب بالبقاء في القرية، كما أنها لا تريد الزواج بشخص يكبرها سنا ولا تعرفه جيدا. وحين يصر الأب على قراره وتفشل في صـــده، تستنجد بخالتها التي تسكن في الجزائر فتكتب لها رسالة تطلب من *رابح* أن يحملها إلى القرية المركزية ويضعها في البريد، فيعجب بها *رابح* لأنها تكلمت معه بلطف، وظنها معجبة بـــه، فيقـــرر زيارتهـــا ليـــلا، وبالفعل يقوم بذلـــك، وعندما تجده فجأة أمام سريرها تدفعه وتشتمه: "أخرج من هنا أيها المجرم! أيها القذر أيها الراعي القذر".[(1)] فخرج مطأطأ رأسه حزينـــا، وبقيت تلك الكلمة المؤلمة تدوي في سمعه "أيها الراعي القذر"، ومن يومها يقرر ترك الرعي ويشتغل حطابا.

تمر الأيام ولا يزال الأب مصمما على تزويج ابنتـــه لـــ*مالك*، فتفكر طويلا في حل لمشكلتها، فتفكر في ادعاء الجنون ثم الانتحار، وأخيرا يقع اختيارها على حل نهائي وهو الفرار، فتضع خطة محكمة للهروب، وتقرر تنفيذ خطتها يوم الجمعة لأن الرجال يتوجهون إلى السوق بينما النساء يتوجهن إلى المقبرة، فتخرج متنكرة مرتدية برنس والدها حتى لا يعرفها أحـــد، فتتجه إلى المحطة عبر طريق ذي طابع غابي فتظل ويلدغها ثعبان، فيغمى عليها، ويصادف أن يجدها *رابح* – الذي أصبح حطابا – فيتعرف عليها و يعود بها إلى بيته أين يعيش مع أمه البكماء، ولا يطلع والدها لأنها لا تريد العودة "دار أبي لن أعود إليها أبدا".[(2)] لكن الخبر يشيع في

([1]) ريح الجنوب، ص: 108.

([2]) الرواية، ص: 246 .

القرية فيعلم والدها ويعزم على ذبح *رابح*، فينطلق إلى بيته، ويهجم عليـــه بقوة شاهرا موسه البوسعادي فتنهار قوى *رابح*، فتســـرع أمه إلى فأس ضاربة *عابد بن القاضي* على رأسه فتنفجر الدماء من رأسه ومن عنق *رابح*، فتنصرف الأم مسعفـــة ابنها و البنت مسعفة أباهـــا، ثم تقوم الأم دافعة *نفيسة* إلى خارج البيت وتبدأ تصرخ فيقبل الناس فزعين، وتتجه *نفيسة* راجعة إلى بيت أبيها، بعد أن فشلت محاولتها في الهرب.

أول ما يلفت الانتباه في هذه الرواية هو عنوانها (ريح الجنوب)، فقد ورد تعبير (ريح الجنوب) في الرواية تسع مرات، فماذا كان يقصد المؤلف بهذا العنوان؟ هل كان يقصد به ريح التغيير التي جاءت بها الثورة الزراعية، أم مشكلات المرأة وهموم التخلف من خلال عينات من المجتمع يتساءل الأستاذ عمر *بن قينة* في مؤلفه (الريف والثورة في الرواية الجزائرية).

هي ريح عاصفة طالما كانت على استعداد للوثوب على القرية النائمة لتجعل منها ديكورا حزينا كئيبا، فأزاتها تثير في النفس الألم والقلق، ولها دخل في هذا الضيق الذي استولى على النفوس وهذا الجو الكئيب الذي غشي القرية، فهي سبب خراب هذه القرية بما جمعه الناس من حصيد أصبح في الشعاب والأودية، فدمدمتها رهيبة لا تبقي ولا تذر، وأصواتها كفحيح تثير في النفوس الهلع، وفي القلوب الرعب والفزع.

هل قصد الكاتب بالريح إذن ريح الثورة الزراعية التي جاءت لتغير وجه الريف؟ إن الأوصاف التي أطلقها على الريح تناقض الأبعاد الإنسانية لنتائج الثورة الزراعية.[1]

تهدف الرواية إلى تصوير الأوضاع الاجتماعية التي رافقت محاولات الإقطاع الوقوف ضد رياح التغيير، والتي تهدد مصالحه، *فـــعابد بن القاضي* الممثل الحقيقي لهذا التنظيم يبحث عن كل الوسائل والألاعيب الشيطانية من أجل المحافظة على أملاكه خاصة وأن الرواية تجسد المرحلة التي سبقت تطبيق قوانين الثورة الزراعية، فهو على استعداد تام لأن يبيع كل شيء من أجل ذلك، حتى وإن كان الأمر متعلقا بأحد أفراد أسرته *نفيسة*. فالكاتب بتعريته لهذا الإقطاعي، يكشف عن الصورة الحقيقية التي ما فتئ يداريها الإقطاع، *فـــابن القاضي* بتفكيره وسلوكه لا يجسد إلا الفكر الإقطاعي الذي يرى كل ما حوله ملكية خاصة (Proprieté Privée) يحوزها بقانون الإقطاع حتى أفراد أسرته هم في تصوره جزء من هذه الملكية التي يملك تجاهها كامل الصلاحيات التي يخولها له قانون الإقطاع، وهو الأمر الذي يمكن فهمه من خلال نظرته إلى ابنته *نفيسة*، فهي لا تشكل له هما

([1]) عمر بن قينة: الريف والثورة في الرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص:45 .

إنسانيا بقدر ما تشكل له مشروعا مربحا يبقي على أملاكه ويحميها من أن تتسرب منه، لذلك فهو لا يرى مانعا من تزويجها لمن يحقق له هذه الرغبة. "خطرت بباله فكرة قديمة وهو يرى نافذة حجرة *نفيسة* ما تزال مغلقة، بعثت في نفسه سرورا غامضا، وكان مضمونها يتلخص في تزويج ابنته *نفيسة* لـ*مالك* شيخ البلدية، طبعا الفكرة كانت جميلة ومسرة في نفس الوقت، ولكن تحقيقها ليس هينا، فقد لا يرغب شيخ البلدية في هذا الزواج".[1]

مثل هذا التفكير ليس جديدا على *ابن القاضي* فقد عمد إلى تزويج ابنته *زليخة* لـ*مالك* حتى يداري صورة الخائن، وكان سببا في وفاتها حين أخبر الفرنسيين بعزم المجاهدين على تفجير القطار.

فليس غريبا أن يسعى بكل ما أوتي من حيلة للمحافظة على أرضه وأملاكه، فهو لا يحب "أن يراها تخرج عن حيازته".[2]

هذه النظرة المادية للأشياء انعكست على نظرته تجاه أسرته، فـ*نفيسة* ليست إلا سلعة مربحة، وزوجته *خيرة* ليست أكثر من آلة تفريخ ترى من خلال الحدود التي رسمها لها، فهي امرأة جاهلة لا تفقه شيئا في الحياة وبالخطر الداهم الذي يهدد ممتلكاته.

"إن شيخ البلدية يمثل أكبر خطر بالنسبة إلى مصالحنا، هل تستطيع أن تفهم امرأة لا تعرف من الحياة إلا الحياة المنزلية، ما تعجز عن فهمه أشد العقول دهاء".[3]

غير أن الأمور لا تسير كما خطط لها *ابن القاضي* خاصة وأن ريح الجنوب ستداهم القرية ولن تترك في طريقها لا أخضرا ولا يابسا. مؤشرات هذا الفشل بدأت بتمرد *رابح* الراعي. "خذ الراعي مثلا من تصور يوما أنه يترك رعي الغنم بين عشية وضحاها فجأة وبلا سبب".[4]

كما أن فشل مشروعه الكبير بإسقاط *مالك* في الفخ الذي نصبه له سيعجل النهاية المحتومة للإقطاع، وكل محاولة لتحسين صورته لم تعد ناجعة.

"أود أن يتعاون الناس، وأن يعملوا بلا ثرثرة مثلما كانت العجوز *رحمة* رحمها الله هذا هو ما أتمنى، وعندئذ تتبدل حياتهم من شقاء إلى سعادة".[5]

---

(1) ريح الجنوب، ص:8 .

(2) الرواية، ص:71 .

(3) الرواية، الصفحة نفسها.

(4) الرواية، ص:91 .

(5) الرواية، ص:183.

إن *ابن القاضي* "يريد مصالحة طبقية، ولكن في ظل العلاقات الإنسانية الإقطاعية التي تحافظ على السيد سيدا والعبد عبدا".[1] ولسوء حظ *ابن القاضي* أن هذه المصالحة لن تتم وهو يدرك ذلك، وإنما يسعى لربح الوقت. لقد كان تمرد *رابح* الراعي ومن بعده *نفيسة* إيذانا بنهاية حتمية للعبة الإقطاع.

تحاول الرواية إذن أن تقدم شخصية إقطاعية هي شخصية *ابن القاضي* في السنوات التي بدأ فيها تطبيق الإصلاح الزراعي، غير أن الصورة التي رسمها المؤلف لا تقنع القارئ الذي لا يعثر في هذه الرواية على ما يكفي من الصفات والطبائع التي تجعل من *ابن القاضي* إقطاعيا. إنه أمام صورة فلاح محافظ يملك بعض الأراضي. لقد أراد الكاتب من خلال روايته فضح ممارسات هذه الفئة وتاريخها بوضعها في مقابل شخصية *مالك* بوطنيتها وتاريخها النضالي، لكن أين هي الممارسات؟ وما نوع هذه الملكية التي يريد *ابن القاضي* الحفاظ عليها والتي وصلت نصف أملاك القرية؟ كما أن الكاتب لا يذكر من المستخدَمين غير *رابح* الراعي، حتى هذا الأخير تمرد على *ابن القاضي* وترك الرعي حين انهالت عليه *نفيسة* بوابل من الشتم والسب ليلة اقتحم عليها غرفتها، فما كان من *ابن القاضي* أن لامه لوما رقيقا، ثم أذعن للأمر لما رأى إصرار *رابح* على عدم العودة إلى الرعي. فأين إذن صفة الإقطاعي الذي يسخط ويعامل مستخدميه في قسوة واحتقار تماما كما يعامل بهائمه، لا يرد على تحياتهم، يكلم الجميع في ازدراء، لا يكل من تفقد مخازنه ومواشيه، ويجد دوما الذريعة للزجر والتقريع؟. يجد القارئ نفسه أمام فلاح وليس إقطاعي، *فـــابن القاضي* لم يصوره الكاتب زعيما يأتمر بأمره سكان القرية، أو مبتلعا لأراضي القرية بأكملها، أو جازا لأعناق الفلاحين الذين فكروا في التمرد عليه، أو دافعا لرجاله الغلاظ إلى ملاحقة الفارين منهم والتنكيل بهم. فهو أبعد ما يكون عن الإقطاعية، فهو يجتمع بأهل القرية في المقهى، يبكر للصلاة ينتقل بواسطة البغل أو الحصان. لقد أراد *ابن هدوقة* [2] أن يقدم شخصية *ابن القاضي* على أنها إقطاعية، غير أن الصورة جاءت ناقصة، غير مكتملة وبالتالي فشل في تقديم هذه الصورة، وإذا كان يهدف إلى رسم صورة لفلاح جزائري له أملاك كثيرة حازها بعد الاستقلال، فإنه أيضا أخفق في تقريب هذه الصورة الحقيقية من القارئ عندما اكتفى بالحديث عنه من بعيد.

([1]) واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المرجع السابق، ص:389 .

([2]) مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة، الجزائر، 1999، ص:10

ب- الريف الاجتماعي

1. الصراع القيمي بين الريف والمدينة (الجازية والدراويش):

تمهيـــــد:

تعتبر القيم الاجتماعية (Social Values) أحد الأركان الأساسية لثقافة المجتمع، فلا يمكن أن يكون هناك مجتمع دون أن تكون هناك مجموعة منتظمة من القيم الاجتماعية الموجهة لسلوك أعضائه والتي تحقق وحدة الفكر داخل المجتمع.[1]

حاول العديد من العلماء في علم الاجتماع و"الأنثروبولوجيا" تعريف القيم الاجتماعية ورغم اختلاف التعريفات إلا أنها تؤكد جميعها على أنها أحكام يصدرها الفرد على العالم الإنساني والاجتماعي والمادي الذي يحيا به، أو هي كل ما هو جدير باهتمام الفرد وعنايته لاعتبارات اقتصادية أو سيكولوجية أو اجتماعية أو أخلاقية أو سياسية، وتستعمل القيم كمؤشر لسلوك الفرد من حيث خروجه عن أو اتفاقه مع أهدافه الحياة الأساسية، ويحدد تدرج القيم لدى الفرد أساس تفضيلاته أو ترتيبه لأهمية عدد من المواقف كل منها يمثل قيمة معينة، وطالما أن القيمة تعبر عن أهداف معينة، فإن الأهداف بالتالي هي قيم ينبغي إنجازها من خلال نسق القيم السائدة.[2] وعلى هذا الأساس فإن القيم هي مستوى أو معيار للانتقاء (Sélection) من بين بدائل أو ممكنات اجتماعية أمام الشخص الاجتماعي في الموقف الاجتماعي، فالمستوى أو المعيار يعني وجود مقياس يقيس به الشخص ويضاهي من خلاله بين الأشياء من حيث فاعليتها ودورها في تحقيق مصالحه.

وهذا المقياس الذي يقيمه الشخص يرتبط بوعيه الاجتماعي وإدراكه للصور وما تؤثر فيه من مؤثرات اجتماعية واقتصادية تحيا بالشخصي، وتتحد كلها في النهاية بالفرد كإنسان، وبالطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها المجتمع وما يعايشه من ظروف تاريخية واقتصادية واجتماعية.[3]

هناك العديد من التعريفات للقيم منها:

يعرف قاموس علم الاجتماع "فيرتشايلد" (Firchield) القيم الاجتماعية بأنها مواضيع (Objects) تتعلق بها النفس وتشعر بالحاجة إليها أو باستحسانها أو بضرورتها.[4]

([1]) عبد الباسط محمد حسن: عرض تحليلي لمفهوم القيمة في علم الاجتماع، المحلية الاجتماعية القومية، مجلد 7، ع1، القاهرة، 1971.

([2])سيدة إبراهيم جميل: القيم الاجتماعية الثقافية وأثرها على سلوك العاملين في المؤسسات، بحث قدم في ملتقى حول القيم الثقافية وتسيير المؤسسات، معهد الاقتصاد، سطيف، 25-28 مارس 1985.

([3]) عبد الباسط محمد حسن: بعض مظاهر صراع القيم في أسر قروية مصرية، المجلة الاجتماعية القومية، مجلد 8، ع1، القاهرة 1971، ص:18.

([4]) نخبة من الأساتذة: المرجع في مصطلحات العلوم الاجتماعية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1985، ص: 506.

ويؤكد *"تشارلز موريس"* *(Charles Morris)* أن القيم هي أعلى السلوك التفضيلي.[1]

أما *"توماس"* و *"زنانيكي"* *(Tomas)et (Zinaniecki)* فيعرفان القيمة في مؤلفهما الشهير (الفلاح البولندي) أنها معنى ينطوي على مضمون واقعي وتقبله جماعة اجتماعية معينة، كما أن لها معنى محددا، حيث تصبح في ضوئه موضوعا معينا أو نشاطا خاصا.[2]

مما سبق من التعريفات، و-على الرغم من اختلافها-، فإن هناك شبه اتفاق على الطبيعة العامة للقيم باعتبارها تمثل الأهداف أو الغايات التي يسعى أعضاء المجتمع أو الجماعة إلى تحقيقها فالقيم لا تعبر عما هو كائن، بقدر ما تعبر عما يجب أن يكون. ويقول آخر إنها تعبر عن المتطلبات أو الأوامر الأخلاقية.[3]

ويمكن الخروج مما سبق بتعريف شامل للقيم :" هي عبارة عن مجموعة من المعتقدات التي تمثل المقدمات الأساسية أو المحور الذي تبنى عليه مجوعة من الاتجاهات توجه الأشخاص نحو غايات، أو وسائل لتحقيقها، أو أنها أنماط سلوكية يختارها ويفضلها هؤلاء الأشخاص، لأنهم يؤمنون بصحتها، فالقيم تتضمن التفضيلات الإنسانية، وقد تتكون القيم من حالات واقعية وإدراكية توجه السلوك، كما أنها قد تكون مكتسبة يتعلمها الفرد من خلال عمليات التطبيع الاجتماعي".[4]

صراع القيم: يقصد به عدم وجود انسجام داخل نسق القيم ينتج عن تباينها وتضادها إذا كان نسق القيم هو مجموعة من القيم المتساندة بنائيا والمتباينة وظيفيا في إطار ينظمها ويشملها ويرسم لها تدرجا خاصا.

إن عدم الاتساق والانسجام يعني حالة (Condition) تكون فيها القيم متعارضة ومتضاربة في داخل نفسها، وبصدد تباين القيم، فيقصد به تغاير واختلاف وظيفة كل منها وتعارضه مع وظائف وغايات القيم الأخرى.

هذا التباين في جوهره يرتبط بالجماعات والنظم الاجتماعية، كما أنه ضروري لتغاير

---

(1) نبيل محمد توفيق السمالولي: البناء النظري لعلم الاجتماع، مدخل لدراسة المفاهيم والقضايا الأساسية، دار الكتب الجامعية الاسكندرية، 1974، ص: 180.

(2) المرجع في مصطلحات العلوم الاجتماعية: المرجع السابق، ص:507.

(3) محمد سيد أحمد غريب: علم الاجتماع الريفي، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية، 1984، ص: 272.

(4) سمير محمد فريد: القيم وتأثيراتها على فعالية التنظيم الجيد، بحث قدم في ملتقى دولي حول القيم وتسيير المؤسسات بمعهد الاقتصاد، سطيف25-28 مارس 1985 .

ضروب الأنشطة الاجتماعية، غير أنه إن لم يكن متسقا فإنه يفضي إلى التضارب والتعارض.

فصراع القيم إذن يقصد به وجود اتجاهين متعارضين كوجود اتجاه تقليدي محافظ في مقابل اتجاه حديث تحرري يميل إلى التجديد والموازنة العقلية مثل تعارض قيم الآباء مع الأبناء. وقد يأخذ هذا الصراع شكلا حادا خاصة عندما يأتي الفرد الريفي وهو يحمل ما يؤمن به من قيم ومفاهيم وأنماط سلوكية معينة تتعارض مع القيم والمفاهيم السائدة في البيئة الحضرية، أو العكس كأن يأتي فرد مديني إلى الريف حاملا معه قيم المجتمع الحضري، ولذلك يقع الريفي أو الحضري فريسة وسط شبكة من القيم المتصارعة.

إن نمو المجتمع وتعقده[1] يؤدي إلى تعدد القيم داخله، فتختلف باختلاف الجماعات والمهن والطبقات الأمر الذي يتيح الفرصة لظهور ما يطلق عليه صراع القيم داخل المجتمع.

يظهر صراع القيم بجلاء في تلك المجتمعات التي تتعرض للتغيير الاجتماعي السريع سواء بفعل من البرامج المختلفة للتنمية أو الاحتكاك الثقافي الحضري بثقافات مختلفة.

تلعب الفضاءات المفتوحة دورا بارزا في رواية (الجازية والدراويش) لـ*عبد الحميد بن هدوقه*، ومن أهم هذه الفضاءات المدينة والقرية. في هذه الرواية تظهر المدينة مكانا ثانويا، جاءت صورها باهتة كما لو أنها فقدت ارتباطها بالشخصيات. فعلى الرغم من أنها أمكنة حضارية لها ثقافتها وتاريخها -كونها ارتبطت بقيم العلم والثقافة- إلا أنها فقدت الكثير من القيم الإنسانية، فقد جاء ذكرها كعالم مقابل لعالم الدشرة، حيث تتشكل صورة المدينة في أذهان القرويين من خلال ما يرد منها من أفكار ومشاريع عن طريق الوافدين إلى الدشرة كالطلاب المتطوعين، خاصة الطالب الأحمر الذي تنم سلوكاته عن التطرف الذي لم يألفه أهل القرية مما جعلهم ينفرون منه، "ومع ذلك نظر السكان إلى الطلبة بالرغم من ازدرائهم الفطري للمدينة بعطف، فكروا أنهم شبان في بداية الطريق... إن أياديهم البضة ووجوههم الطرية لتتأذى من سنبلة قمح أو شعاع من أشعة الشمس الجبلية المحرقة". [2] كما أثار لباس *صافية* الفاضح -على حد تعبيرهم- وجرأتها على التدخين حفيظة أهل الدشرة. "رد عليه أحد السكان وهو ينظر إلى الطالبة *صافية* في سروال "جين" أزرق يضبط وركيها كانت تدخن: هم أحرار بدون أن تقول الحكومة

---

(1) محمد سيد أحمد غريب: علم الاجتماع الريفي، المرجع السابق، ص:272 .

(2) الجازية والدراويش، ص:59.

ذلك".[1] "لاحظت أن الجميع تقريبا متهيبون من الفتاة الطالبة منذ أن رأوها تدخن وتضحك وتلبس سروالا أزرقا أبرز كل ما تخفيه القرويات!... لم يبد أحد استعداده لأن تشاركه حياته العائلية طوال شهر، إنها خطر، خطر على المرأة والرجل معا".[2] فبدأوا ينسجون حكايات حول حياة المدن وسكانها، "أخذ الرجال يتجمعون حيثما اتفق للتعليق على هؤلاء المدنيين الذين أرسلتهم المدينة... شاعت الأوصاف والنكت...".[3]

كانت تعاليق الرجال ساخرة ماكرة من ذلك قولهم إن النساء في المدينة يتزوجن بستة رجال.

"عندنا امرأتان لكل رجل، ولدى هؤلاء ستة رجال لامرأة".[4]

قال سألت الطالبة صاحبة السروال والسيجارة:

- "هل لك أب ؟.

- نعم.

- ماذا يعمل ؟.

- معلم.

- ما شاء الله! هل لك أم؟.

- نعم.

- ماذا تعمل؟.

- حلاقة.

قال: اندهشت عندما قالت لي أن أمها تعمل حلاقة، كررت السؤال: قلت حلاقة؟.

- نعم حلاقة للرجال! قال: ابتسمت وقالت: لا للنساء.

- النساء يحلقن رؤوسهن في المدينة؟.

- نعم.

- أمك تلبس السروال مثلك؟.

- أحيانا.

([1]) الجازية والدراويش، ص: 59.

([2]) الرواية، ص:60.

([3]) الرواية، ص:79.

([4]) الرواية، الصفحة نفسها.

- تدخن مثلك؟.

- لا أمي لا تدخن.

قال ثم سألتها: أبوك يعلم بمجيئك إلى هذه الدشرة الجبلية مع ستة رجال؟.

- طبعا يعلم بذلك.

قال: أبوها معلم، أمها حلاقة، هي متطوعة مع ستة شبان! أفهمتم؟".[1]

لقد رافقته القصة إلى حد بعيد، في كل مرة يضيف من عنده ما ينمقها لدى السامع، حتى صارت مجنحة الصور! مما أضافه: "إن النساء في المدينة يحلقن... لدى حلاقة، وأن المعلمين يرسلن بناهن إلى البادية للإخصاب، وأن بعض النساء في المدينة يتزوجن بستة رجال... ومن ثمة انتهى إلى القيام بعملية حسابية يعجز عنها أشد الناس خيالا... قال لسامعيه: إذا كان قوام المرأة في المدينة ستة رجال، فامرأتان قوامهما اثنتا عشر رجلا! وبهذا الحساب رجل واحد من الدشرة يساوي أربعة وعشرين رجلا في المدينة! لأن رجل الدشرة يستطيع التزوج بأربعة نساء."[2]

وبالإجمال لم تنل المدينة ولا أهلها استحسان أهل القرية، فقد كان هؤلاء يعارضون مشروع الطلبة المتطوعين والشامبيط الهادفين إلى ترحيل السكان عن الدشرة وبناء قرية سهلية تجعل الدشرويين أكثر اتصالا بالحياة الحديثة ويمكن الشامبيط من تسليك بضائعه التي تأتيه من أمريكا وكان من الصعب إيصالها إلى الدشرة وهي على تلك الحالة. ويمثل الرحيل إلى القرية الجديدة في نظر *الجبايلي* حالة هبوط وهو يستعمل هذه الكلمة للدلالة على التخلي عن قيم مثالية عالية من أجل أمور دنيوية تافهة."انظري إلى الجبل إنه عال أليس كذلك؟ الناس يصعدون إليه إذا أرادو بلوغ قمته لا يهبطون. كذلك نحن حياتنا في دشرتنا صعود، ليست هبوطا".[3]

في المقابل يهيمن الفضاء القروي بحضوره المكثف والمتألق، حيث ينقلنا السارد إلى الدشرة المجال الطبيعي للمجتمع الزراعي، حيث المناظر الأخاذة من جبال وأشجار ومياه وسماء... وصف له دلالته الظاهرة والخفية، فمن جهة يظهر الطامعون ممثلين في الشامبيط، ومن جهة أخرى تعلق أهل الدشرة بدشرتهم. الشامبيط يمثل الأطماع الخارجية القادمة من أمريكا، حيث يسعى بالتعاون مع شركة أجنبية في بناء سد وترحيل السكان إلى قرية جديدة. هذا المشروع يمثل قمة الانسلاخ

---

(1) الجازية والدراويش، ص:80 .

(2) الرواية، ص:80-81.

(3) الرواية، ص:16.

عن الماضي والارتماء في أحضان التبعية للأجنبي.

ويمثل الحكومة الطالب الأحمر والذي أرسل في مهمة إقناع سكان الدشرة بتركها إلى قرية سهلية حيث المرافق الحياتية العصرية، نقلة نحو الحاضر وليس إلى قرية الشانبيط حيث تبين فساد المشروع كذلك السد لأنه يقطع الطريق على الدشرة، ومعنى هذا أنه يريد نقل الدشرة إلى قرية أخرى ومن نوع آخر يشارك هو في وضع تخطيطها مع رفقة ممن يثق بهم لأنه يرى أن كل شيء يرحل ويحول المكان مرتبط بزمان مادي لا يبقى دائما قائما يصبح بعد مروره زمانا نفسيا متضمنا للمكان، وهذا مخالف لهدف الشانبيط. "لم نأت هنا لنتعلم حياة القرويين، جئنا لنقوم بمهمة ومهمتنا نحن الذين نحددها". [1]

قال له أحد الدراويش: "الماء يهبط من الجبل لا يصعد إليه!

فرد عليه الأحمر: أنتم صعدتم إلى الفقر لم يصعد إليكم.

لم يعجب الدرويش هذا الكلام فاستعمل الهجوم:

نحن نصارع الطبيعة وأنتم تتصارعون فيما بينكم". [2]

فهو يكره العلو حيث الحصانة والرفعة والسمو، كما يمقت كل ما يمثل هذه القيم (الجامع، الجبل، الصفصاف) والتي تمثل الدين، الماضي والفطرة."لست أدري لماذا استحسن الأحمر كل ذلك الاستحسان مبادرة الدشرة بإقامة زردة؟ ما أعرفه عن الطلبة أن ذلك النوع من الاحتفالات يضاعف من شيوع الخرافات، وتأسيسها في أفكار السذج من الناس...". [3] نظرة تخالفه فيها *صفية* التي ترى فيها الجمال وحقيقة الحياة. فهو بسلوكه المتطرف لم يتوان في إثارة حفيظة سكان الدشرة، وهذا ما حصل ليلة إقامة الزردة فبعد أن تجرأ الطالب الأحمر على مراقصة *الجازية*، رافق ذلك برق ورعد وأمطار غزيرة وبرد لم تشهد مثله الدشرة منذ زمن بعيد فقضى البرد على محصول الفلاحين وجرف السيل بيوتهم و حمل الفلاحون الطالب الأحمر سبب ما حدث لهم، وفسروا ذلك بأنه "أهان الأولياء والدراويش والسكان الذين أكرموه وآووه". [4]

"في البيت وجدت *صافية* أمي و*حجيلة* تعاليقهن كانت كلها تدين سلوك الأحمر، أمي قالت: إن ما حصل بالقرية كان بسببه، أهان الأولياء والدراويش والسكان الذين أكرموه وآووه، *حجيلة*

---

(1) الجازية والدراويش، ص:71.

(2) الرواية، ص:21.

(3) الرواية، ص: 70.

(4) الجازية والدراويش، ص: 85.

كانت مندهشة من مقدرته على الرقص ولعق المناجل، ومتذمرة من رقصه مع *الجازية*... إن ذلك استفزاز للقرويين الذين لا يفعلون سلوكا مثل ذلك".[1]

الطيب الشخصية التي تمثل الشعب يفكر في مشروع آخر تشاطره فيه *صافية*، مشروع قرية جديدة تجمع بين الماضي والحاضر، فهو يرى الصفصاف الذي ترك يعلو على راحته يحجب النور على القرية فينبغي قص أطرافه، ولكن دون اجتثاثه من الأرض، ويرى الخرافات وقد تمكنت من عقول الناس بسبب ممارسات الدراويش والتي سمحت لهم ببسط سلطتهم عليهم، فيقرر محاربة كل أشكال البدع وغرس مبادئ الدين الصحيحة في عقول أهل الدشرة، وكان عليه أيضا أن يقنعهم بضرورة التمسك بالتاريخ لأنه أساس وجودهم، كما ينبغي عليهم أن يعيشوا حاضرهم بكل التزاماته.

اتخذت القرية صورة الصراع مع المدينة، فهي تجسد القيم الإنسانية والأخلاقية بكل أبعادها، في المقابل تبدو ملامح المدينة – وقد انسلخت عن تلك القيم- مثقلة بأوهام الحضارة الوافدة، والتي كرست شهوة التملك والسيطرة، فأحدثت خراب الروح والإنسان.

في ضوء هذه العلاقة الضدية أصبح لا ينظر للمدينة إلا أنها عالم الفساد الذي يفضحه الروائي في علائم تبدو في سلوكات الطلبة الوافدين من المدينة. فهي أي المدينة تبدو مجمع للصفات السلبية ومساحة لتفسخ الأخلاق والانسلاخ عن القيم. ولعل مقارنة عالم القرية بعالم الريف تبين طبيعة الرؤية لهذه الثنائية الضدية وخصائص الصورة التي كونوها عنها وجسدوا من خلالها أبعاده الاجتماعية والثقافية والنفسية.

([1]) الرواية، ص:93.

2. الريف البائس (نوار اللوز):

تمهيـــــد:

الأصل في الريف أنه مستودع الرفاه، ففيه الإنتاج الفلاحي المتنوع، وفيه تبدأ دورة الاقتصاد وهو متكأ المدينة وسندها في أهم ما يتعلق بحياتها وهو الغذاء، وهو أس حركتها التجارية ورافدها في البقاء والنمو والاستمرار.

هذا من جهة الأرض وحقيقة أمرها، أما من جهة الإنسان فالأصل في أهل الريف أنهم على الفطرة، حيث الخير والصفاء والصدق والإخلاص والمروءة والكرم وسائر الفضائل... أما إذا طرأ طارئ على الأرض والإنسان في الريف فحرك جوانبه فتغيرت معالمه وأفضى إلى الضد فتلك صورة تقدر بقدرها، وتدرس في سياقها التاريخي للوقوف على أسباب هذا الأمر العارض.

الريف والمدينة في الثقافة المشوهة صورتان كليتان، أو هما مظهران كبيران متقابلان في اللاشعور الجمعي على الأقل عند طائفة كبيرة من الكتاب الجزائريين. فإذا ذكرت المدينة ذكر معها التقدم والترف، وكذا التحضر في الفكر والسلوك... ولا يكاد يذكر الريف إلا مقترنا بالبؤس والحرمان وشظف العيش، ولا يوصف أهل الريف إلا بالسذاجة والتخلف والبداوة الفكرية والسلوكية، إلى أن نسجت حولهم أحاديث السمر وصاروا مظهرا من مظاهر السخرية ومصدرا للضحك والتنكيت. والريف في الإبداع الأدبي إما أن يجنح إلى المثالية الحالمة وهو ما يجب أن يكون في نظرهم، أو ما عليه ريف (الآخر) في الثقافات الأخرى، أو أن هذا الريف يرتد إلى الواقعية الفعلية، أي أن ما هو كائن ويراه الناس ويلمسونه ويحسون به، أو ما عليه ريف (الأنا) في الثقافة (الأنيّة)، ولا شك أن ثقافة المبدع بكل ما فيها من اتجاهات سياسية ودينية تجعل له مزاجا خاصا وتصورا متميزا في نظرته للأشياء والتعامل معها والتعبير عنها. فالرواية العربية قد عرضت لهذا الريف وصورته في أطره السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية وما إلى هذا... كما أنها قدمته برموز مختلفة لتنتهي إلى رسم بياني إحداثياته من صنيع الكاتب مرة، ومن صنيع الأحداث والواقع مرة أخرى، فأحدهم يحاكي والآخر يبدع، والثالث يعكس والرابع يعمل على التطهير.

تحكي الرواية قصة *صالح بن عامر الزوفري* الذي يعيش في حي "البراريك" في قرية من القرى الحدودية البائسة المسيردة التي تعيش على "الترابندو"، قرية مورس ضدها التهميش والإهمال إبان فترة الاحتلال وبعده، حيث ظل الحال كما كان عليه، بؤس وشقاء ومخاطرة، حيث تضطره ظروفه المادية المتردية إلى ممارسة عملية التهريب وهو نشاط غير شرعي يتم من خلاله إدخال سلع

ممنوعة أو إخراجها بشكل مخالف للقانون، وهو حل وحيد بالنسبة له يتجاوز التناقضات التي يعاني منها. غير أن هذه الرغبة الملحة تصطدم بمطاردة الجمارك في سعيهم للحد من عملية التهريب التي تستنزف اقتصاد البلاد، وتنتهي المطاردة بحجز البضائع المهربة وبفشل *صالح* في هذه المهنة. حتى وإن فكر في هجر التهريب، فإن نضاله بالأمس سيقف حائلا دون ذلك، فقد اعتبر رجلا خطيرا تماما كما كانت فرنسا تعامله بالأمس، ويحرم من أبسط حق من حقوقه، الحق في عمل شريف قار، ويبدو أن مهنة "الترابندو" قدره الذي لا يفارقه.

تصور رواية (نوار اللوز) تصويرا واضحا لهذا الريف الذي رآه الكاتب بائسا بفعل فاعل فتغريبة بني هلال، و تغريبة *صالح بن عامر الزوفري* المعاصرة قد ركبتا تركيبا مزجيا محكما وذكيا حتى يختلط الأمر على القارئ فيصعب عليه التمييز بين العناصر المتقابلة في الروايتين ولايدري أين هو؟.

"قبل قراءة هذه الرواية التي قد تكون لغتها متعبة، تنازلوا قليلا واقرأوا تغربية بني هلال ستجدون تفسيرا واضحا لجوعكم وبؤسكم". [1]

هذا الكاتب المتمرس بعمليات التنضمين والتناص المنهجي المدروس والمقصود، جعل يكتب أحداث روايته المعاصرة مسترجعا أحداث السيرة الهلالية القديمة وكأنه يبعث القديم في ثوب جديد.

"مايزال بيننا حتى وقتنا هذا الأمير *حسن بن سرحان* و*ذياب الزغبي* و*أبو زيدا الهلالي* و*الجازية* (...) فمنذ أن وجدنا على هذه الأرض وإلى يومنا هذا والسيف لغتنا الوحيدة لحل مشاكلنا المعقدة". [2]

هذا التفاعل في كيمياء هذه الرواية، استطاع أن يسجل من خلاله الكاتب قانونا قد نسميه قانون الإعادة والامتداد، فما يحدث في الزمن الحاضر هو امتداد للزمن الماضي وإعادة له، لكن بوسائل العصر. فالصورة المشتركة هي الوضع الاجتماعي المزري والمشاكل المعقدة. فهذه الفئة من المقموعين والذين مورس ضدهم القهر والظلم غير قادرة على رد كل هذا أمام جيروت الفئة الظالمة التي تملك القدرة على القمع، والتي لاتعترف بالحوار والممارسة الفكرية، مما يعني انسداد كل قنوات التواصل بين الحاكم والمحكوم فالقطيعة هي السمة البارزة.

---

(1) واسيني الأعرج: نوار اللوز، ص: 5.

(2) الرواية، الصفحة نفسها.

فشخصيات[1] *سرحان* و *ذياب الزغبي* و *أبو زيد الهلالي* تمثل مرجعية، لاتزال حاضرة على المستوى المجازي، بين عناصر الفئة المحكومة تملك السلطة والسيف ذكرها جاء في سياق الحاضر الذي يتميز بالقمع والعنف. إن بادية بني هلال في الحجاز المتشابهة مع ريف *صالح بن عامر* في قرية مسيردة إبان الاحتلال للجزائر وبعد الاستقلال، منطقتان تعرضتا لسوء تدبير الحاكم وإهماله فلحقهما البؤس والشقاء وشظف العيش.

"وحتى لا أثقل عليكم (...) أقول إن أحداث هذه الرواية هي من نسيج الخيال بشكل من الأشكال وإذا ورد أي تشابه أو تطابق بينها وبين حياة أي شخص أو أية عشيرة أو أية قبيلة أو أية دولة على وجه هذه الكرة الارضية، فليس ذلك من قبيل المصادقة أبدا".[2]

إذن فهذا التطابق مقصود أي بين النص والواقع وعملية موجهة "ولايعني التطابق هنا إلا عمق الصلة الرابطة بين التاريخ والواقع، ومن خلال ذلك يتحقق الامتداد، فالتاريخ كواقع مضى يجد امتداده في واقع مايزال حيا ومعيشا".[3]

فالذي اضطر بني هلال للخروج من باديتهم والبحث عن مصدر للرزق، هو الذي اضطر *صالح بن عامر* ومن معه لنشاط التهريب على الحدود المغربية، تأمينا لمصدر الاسترزاق حفظا لحياتهم.

"لا أهرب إلا لأعيش".[4]

"مجبرون يا أخي أن نسرق أو نموت جوعا".[5]

"لاشيء في هذا الحي غير البرد والجوع".[6]

إن صورة الجوع والبؤس والبطالة التي تطبع سكان حي "البراريك" ومنهم *صالح بن عامر* هي المبرر لانتقاله إلى ممارسة نشاط التهريب باعتباره الحل الوحيد الذي يمكنه به تجاوز الحالة ولكن هذه المغامرة لايكتب لها النجاح، حيث تشدد الجمارك الرقابة على نشاط المهربين ويقع *صالح بن عامر* و *العربي* في قبضتهم، ويتم حجز البضائع المهربة بحجة أنها ممنوعة ويحولان

---

(1) رشيد بن مالك: نوار اللوز، سيميائية النص الروائي، المرجع السابق،1991، ص:108.

(2) نوار اللوز، ص:5.

(3) رشيد بن مالك: نوار اللوز، سيميائية النص الروائي، المرجع السابق، ص:110.

(4) الرواية، ص:28.

(5) الرواية، ص:.118.

(6) الرواية، ص:19.

إلى مركز الشرطة.

"سقطت في مهنة تعسة لم أطلبها".[1]

إنه التناقض الذي لايستطيع أن يجد له *صالح بن عامر* تفسيرا، فهو يكره هذه المهنة ولكنه في نفس الوقت لايجد عنها بديلا، إنها وسيلته الوحيدة لضمان وجوده إنه يعلم بأن هذا العمل غير شرعي، بل إنه يقود إلى الموت.[2]

"نقلت مضارب خيامها إلى حدود الموت".[3]

"الميزيرية الكحلة والترابندو والموت".[4]

إن كراهية *صالح بن عامر* لهذا العمل رغم حاجته إليه تدفعه إلى التفكير في إيجاد عمل آخر بديل عنه، عمل شرعي لا يكابد فيه المخاطر ولا يشعر فيه إلا بالأمان والاستقرار، وبالتالي يخرجه من حالته المأزومة:

"سأتركها حتما، سأتزوج لونجا إذا وجدت شغلا مناسبا".[5]

"غدا سأبحث عن العمل، سأنزل إلى البلدية".[6]

تأكدت هذه الرغبة في الابتعاد عن اللاشرعي من الأعمال، ونقصد به هنا التهريب، لقد رفض *صالح* تهريب أغنام *السبايبي* نحو الحدود المغربية. صحيح أن فرصة تصيد عمل شريف وقار ضئيلة، بل ومستحيلة في قرية مسيردة التي مورس ضدها التهميش والإهمال خلال فترة الاستعمار على جميع الأصعدة، وبعد الاستقلال أيضا، والنتيجة بقاء الحال على ما كان عليه بؤس وشقاء وسكنى "البراريك"، المخاطرة... مع ذلك يبقى هناك أمل، إنه المشروع الجديد الذي سيتبناه *السبايبي*، غير أن توظيفه مرتبط بتاريخه النضالي:

"قالوا أن ماضيك يكتنفه الغموض وقد وصلتني نسخة مصورة من ملفك القديم (...) مكتوب عليها... Element dangereux عنصر خطير".[7]

لقد أقصي *صالح* من قائمة عمال السد لأنه عنصر خطير، كان في الماضي يهدد كيان

([1]) نوار اللوز، ص:118.

([2]) رشيد بن مالك: نوار اللوز، سيميائية النص الروائي، المرجع السابق، ص:114.

([3]) الرواية، ص:21.

([4]) الرواية، ص:17.

([5]) الرواية، ص:52.

([6]) الرواية، ص:141.

([7]) الرواية، ص:150.

المستعمر، بل ويملك القدرة على تهديد وجودهم، ويبدو أنه ما يزال في نظرهم يملك القدرة على تهديد الفئة المالكة لجهاز السلطة. إذن فلا شيء تغير ما بين الأمس واليوم.

"يا سيدي ماذا تغير؟ "*بيار*" راح موح جاء".[1]

إنهم يدفعون به دفعا نحو العودة إلى ممارسة مهنة المخاطر، مهنة التهريب.

إن بؤس حياة الريف في رواية (نوار اللوز) عارض له أسبابه، ولعل الذي يؤكد هذا الكلام ما صدر به الكاتب روايته، وهي مقولة اقتطفها من كتاب (إغاثة الأمة في كشف الغمة) لـــ*المقريزي* حيث يؤكد في هذه المقولة أن بؤس الأمة راجع إلى قهر الحكام وغفلتهم وعسفهم:"من تأمل هذا الحادث من بدايته إلى نهايته، وعرفه من أوله إلى غايته علم أن ما بالناس سوى تدبير الزعماء والحكام وغفلتهم عن النظر في مصالح العباد".[2]

يؤرخ *المقريزي* في كتابه هذا للمجاعة التي ظهرت في مصر والدول الإسلامية، ويحلل الظاهرة تحليلا علميا قائما على مبدإ السببية. فالمجاعات ظواهر اجتماعية لها أسبابها التي تؤدي إلى حدوثها ومتى زالت هذه الأسباب لم تكن هناك مجاعات. فأما أسبابها فيردها المقريزي إلى ضعف السلطة السياسية وانصراف الحكام عن الاهتمام بشؤون الرعية وبالتالي تنقطع كل صلة بين الحاكم والمحكوم، واستحالة العلاقة إلى قمع واضطهاد.[3]

"لا شيء في هذا الحي غير البرد والجوع".[4]

"مع قدوم كل شتاء تقطع هذه الزنكات المنتشرة على الأسطح رؤوس خلق الله أوتشرد عائلات بأكملها".[5]

كل شيء في هذا الحي يشير إلى حالة البؤس والشقاء، فبالإضافة إلى الجوع والبرد هناك الموت الذي يترصد العائلات التي تقطن هذا الحي، إنها "الزنكات" التي تعدت وظيفتها الأصلية وهي حماية ساكني "البراريك" من الأمطار وبرد الشتاء، وحر الشمس صيفا لتتحول إلى قاطعة للرؤوس حين تقذف بها الرياح لتصنع ديكورا من الحزن ينضاف إلى صور الشقاء التي تزين الحي.

في الحديث عن هذا الحي يبدو تأثر *واسيني الأعرج* برواية أمريكا اللاتينية واضحا خاصة

([1]) نوار اللوز، ص:199.

([2]) ينظر الرواية، ص:5-6.

([3]) رشيد بن مالك: نوار اللوز، سيميائية النص الروائي، المرجع السابق، ص:110-111.

([4]) الرواية، ص:19.

([5]) الرواية، ص:160.

رواية (السيد الرئيس) (Monsieur le Président) للـــــــروائي الغواتيمـــالي *"ميغال أنخل أستورياس" (M.A.Asturias)* في الفصل الثالث "ناس البراريك" فهؤلاء أناس متراصون في بيوت "الزنك" يعيشون قذارة وجوعا وفقرا:

"تقودهم أحيانا عواطفهم فلا يفكرون لحظة في العاقبة، يتقاتلون من أجل أتفه الأسباب".[(1)]

وهو حال ناس "رواق الرب" في رواية (السيد الرئيس).[(2)]

"يلعبون بدمنا ويوزعونه على أغنياء البلد أوراقا وفيلات وكباريهات ومراقص".[(3)]

لم تكن حالة أهل "البراريك" لتؤول إلى هذا التردي لو أن الحكام عرفوا كيف يعدلون، إنهم أحالوا القرية إلى عالمين متقابلين، عالم يعيش العوز والفقر، (عالم الفقر والموت) وعالم يعيش الترف و يشكو التخمة إنه (عالم الغنى والحياة).

"لو كانت أراضي نجد خصبة ووزع خصبها بالعدل، ما ركبت *الجازية* سرج عودها ونقلت مضارب خيامها إلى حدود الموت".[(4)]

يلتقي الماضي بالحاضر في النتيجة، التهريب والهجرة والموت والسبب واحد هو تكريس عدم التواصل بين الحاكم والمحكوم. حياة *صالح* البائسة إذن لم تتغير، وهو الذي شارك في الثورة وكان يطمح-على الأقل- في حياة كريمة بعد الاستقلال ينعم فيها بالحرية وبعمل شريف يؤمن له الحياة، غير أن تلك الأحلام يراها تتبخر أمام عينيه، فها هو الآن يشارك سكان حي "البراريك" حياتهم يشكو قلة ذات اليد، ويخاطر بحياته من أجل تمرير سلع ممنوعة بقوة القانون عبر الحدود، في المقابل هناك من استفاد من فترة الاستعمار حين كان مواليا له (سليل القياد) ويناصب العداء للثورة ومع ذلك فقد استفاد بعد الاستقلال أكثر مما استفاد الوطنيون الأحرار، لقد كون شبكة علاقات وأصبح من أصحاب القرار إنه *السبايبي* أياديه طويلة حتى وهران والعاصمة والبلدان البعيدة والقريبة".[(5)] فهو لا هم له سوى تنمية ثروته على حساب الفقراء من أهل القرية، يملك الأراضي ويسعى للمحافظة عليها بكل الطرق والوسائل غير الشرعية خوفا من تأميمها، ثم هو مهرب يشكل همزة وصل بين المهربين والمسؤولين الكبار على مستوى الجهاز الحكومي، إنه محتكر

([1]) نوار اللوز، ص:106.

([2]) ينظر كمال الرياحي في حوار مع الكاتب، مجلة عمان الثقافية، الأردن، عدد 96، جانفي2003.

([3]) الرواية، ص:160.

([4]) الرواية، الصفحة نفسها.

([5]) الرواية، ص:94.

ويهرب الممنوع من السلع والمواشي من وإلى المغرب.

"فهو يحتكر التجارات الكبيرة مع كبار المسؤولين".(1)

"أنا متأكدة أنهم كبار".(2)

كما يجد *السبايبي* كل السهولة في ممارسة مهنته المفضلة وهي التهريب لأن المسؤولين يوفرون له الحماية الكافية، على خلاف كثير من المهربين الفقراء الذين يذهبون ضحية مخاطرتهم ويقعون في شرك الجمارك وشرطة الحدود، ويودعون السجن.

"وراءهم من يحميهم".(3)

"توفير الويسكي (...) للمسؤولين".(4)

غير أن *عامرا* رفض أن يكون عبدا، وأن يكون من الفئة التي تخضع لأوامر ورغبات *السبايبي*، فقد رفض أن يهرب له المواشي إلى المغرب.

"لا يا *السبايبي* لسنا بالبساطة التي تتصورها".(5)

"رفضت *السبايبي* ورفضت أن أتحول إلى أحد عبيده".(6)

"لست *أبا زيد الهلالي* تحركه في إصبعك كخاتم *سليمان*".(7)

رفض *صالح بن عامر* مشروع *السبايبي* يكشف عن وعي *صالح* و إدراكه بأن أمثال *السبايبي* يستغلون الفئة الفقيرة التي تخاطر بحياتها خدمة لهؤلاء الذين يرمزون إلى السلطة وقد يحدث أن يكونوا سبب مصائبهم و أرزائهم التي لا تنتهي :

"إنها الوجوه الشرسة التي أرزأتنا في أعز أحبابنا".(8)

هذه الوجوه التي لعبت بدم الشهداء و وزعته "فيلات" و"كباريهات" على الأغنياء .فلا فرق إذن بين *صالح بن عامر الزوفري* و بين *أبي زيد الهلالي*، الأول رضي بالوضع والنظام القيمي الذي كان من صنيع فئة تملك السلطة والنفوذ، والثاني لم يرض بالوضع فتمرد عليه وعلى

---

(1) نوار اللوز، ص:18.

(2) الرواية، الصفحة نفسها.

(3) الرواية، الصفحة نفسها.

(4) الرواية، الصفحة نفسها.

(5) الرواية، ص:53.

(6) الرواية، الصفحة نفسها.

(7) الرواية، الصفحة نفسها.

(8) الرواية، ص:142.

الموروث، ففي نظره أن *السبايبي* امتداد للماضي ووجه من وجوهه شهد مقتل *الجازية* غدرا، "لا ياالسبايبي (...) فبيننا دم الفقراء و*الجازية* التي قتلت غدرا".[1] لهذا وقف منه *صالح* موقف الحاقد الذي يريد أن ينتقم منه بما أنه يكرس الظلم و الاستغلال .

على الرغم من سياسة الدولة المنتهجة بعد الاستقلال والرامية إلى إقرار سياسة التوازن الجهوي والبرامج الخاصة، وانتهاء بالثورة الزراعية، إلا أن راهن الريف الجزائري لا يوحي بأن رياح التغيير التي طالما تغنى بها المسؤولون قد مرت من هنا من الريف، وأنها طالت كثيرا من القرى البائسة، والتي رمت بالأمس بفلذات أكبادها إلى أتون المعارك لتنعم بالحرية و يعيش سكانها من خيرات البلاد، لكن يبدو أنها الآن تأتي في آخر القائمة لاهتمامات المسؤولين بينما تستحوذ المدنية و فئاتها المترفة على معظم مكاسب الكفاح الوطني.

([1]) نوار اللوز، ص:35.

3. ترييف المدينة (سيدة المقام):

تمهيــــــد:

يفرق الدكتور *عبد اللطيف بن أشنهو* بين الهجرة الريفية والهجرة الزراعية، حيث يذهب إلى أن الهجرة الزراعية هي انتقال الفلاحين وعائلاتهم من النشاط الزراعي إلى النشاط غير الزراعي في منطقة ريفية كقاعدة عامة، وقد تكون جزئية حين يبقى الفلاحون في داخل وحداتهم الإنتاجية ويمارسون في نفس الوقت عملا مأجورا، وتصبح الهجرة تامة حين يترك العمال المزارعون نهائيا العمل في الأرض مع بقائهم في الريف.[1]

أما الهجرة الريفية فيعرفها بأنها التخلي التام عن كل نشاط زراعي، إضافة إلى الانتقال من المحيط الريفي إلى محيط حضري.[2]

والهجرة الريفية أو النزوح الريفي من أبرز مظاهر الهجرة الداخلية، والظاهرة ناتجة عن الثورة الصناعية التي أدت إلى اختلال في التوازن بين القرية والمدينة، حيث تركزت معظم النشاطات الصناعية والخدمات الإدارية والثقافية والصحية في المدن الكبرى على حساب الريف مما أدى بسكان هذا الأخير بالنزوح نحو المناطق الحضرية.[3] ويطلق على هذه الظاهرة (Exode Rural) وأول من استعمل هذا المصطلح الباحث الأنجليزي *"جراهام"* سنة (1892) حيث قصد به النزوح الريفي (Rural Exodus) والذي يدل على هجرة الريف وإخلائه من السكان.

يعني النزوح الريفي "الانتقال والسير العشوائي للجماعات الريفية نحو مصير غير مضمون".[4]

ارتبطت الهجرة الريفية في الجزائر بفترة الاحتلال الفرنسي، حيث عمد إلى سياسة الاستيطان التي تقوم على أساس انتزاع الأراضي من أصحابها الفلاحين وتوزيعها على الأوروبيين الوافدين، مما حتم على الأهالي أحد أمرين؛ إما الهجرة باتجاه المدينة أو باتجاه الخارج، وإما أن يبقى خادما في أرضه التي نقلت ملكيتها إلى المعمرين بأجر زهيد.

وبعد الاستقلال ظل نزيف الهجرة الريفية باتجاه المدن متواصلا بحدة بسبب ظروف الثورة وسياسة تجميع السكان في مناطق جغرافية معينة، الأمر الذي نتج عنه تحرك شديد بين الريف

([1]) عبد اللطيف بن أشنهو: الهجرة الريفية، المرجع السابق، ص3-4.

([2]) المرجع نفسه، ص:4.

([3]) محمد السويدي: مقدمة في دراسة المجتمع الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990، ص:85.

([4]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والمدينة وبين المدن نفسها.[1]

ويمكن حسب الدراسات التي تولت هذه الظاهرة أي ظاهرة النزوح الريفي، تقسيمها إلى فترتين؛ الأولى من (1962) حتى (1966)، والثانية من (1966) حتى (1973)، حيث عرفت المرحلة الأولى نزوحا مكثفا نحو المدن بعد خروج الأوروبيين والحاجة إلى ملء الفراغ الذي تركه هؤلاء، إضافة إلى فتح الحدود وعودة المبعدين في المحتشدات، كذلك عودة المهاجرين، وكله يصب في اتجاه واحد هو المدينة.[2]

وعن الآثار المترتبة عن هذه الظاهرة يمكن ملاحظة الآتي:

- تقلص حجم الأسرة الريفية الممتدة إلى النظام الأسري النووي.
- انكماش الريف في مقابل تضخم الحضر.
- استحالة توسيع المسكن أو تغييره على عكس الريف.
- استقلال الأسرة الزواجية اقتصاديا عن بقية أفراد القرابة من إخوة ووالدين وأعمام، حيث تؤمن معاشها اعتمادا على دخلها الشهري لرب الأسرة.

أما عن المشاكل المترتبة عن ظاهرة النزوح الريفي، فيمكن الإشارة إلى اكتظاظ المدن، حيث ساهمت الظاهرة في زيادة عدد السكان، فحي القصبة بالعاصمة مثلا كان إلى غاية السبعينات "يتكدس في مكعباتها الصخرية المتداخلة والتي لا تفصل بينها الأنهج الضيقة حوالي (200.000) نسمة للكيلومتر المربع، أي بمعدل خمسة أمتار مربعة للفرد الواحد".[3]

إن هذه الهجرات الداخلية باتجاه المدن، وتكدس النازحين في المدن الكبرى كانت نتائجها سلبية، حيث ازدحام الشوارع والأزقة، ويعاني الأفراد منه في مساكنهم، مما نجم عنه أزمات اجتماعية وأخلاقية، كنقص في السكن وتدهور في الأوضاع الصحية، وتفشي الانحرافات وظهور البيوت القصديرية التي تكاثرت كالفطريات والتي شوهت صورة التجمعات الحضرية. فالمدن أصبحت لا تفتح قلبها للنازحين، بل تدفعهم عنها فيرابطون على مداخل المدن مكونين "مجتمع الهامش" يتركها النازح نحو المدينة صباحا للعمل، ويعود إليها في المساء. داخل هذا "المجتمع الهامش" الذي يفتقر لأبسط المرافق الضرورية للحياة الكريمة، تعيش داخله أسر حالاتها جد صعبة

([1]) محمد السويدي: مقدمة في دراسة المجتمع الجزائري، المرجع السابق، ص: 86 .

([2]) المرجع نفسه، ص:87.

([3]) جاكلين بوجوقارنيي: الجغرافيا الحضرية، ترجمة عبد القادر حليمي، ديوان المطبوعات الجامعية، 1989، ص:240.

من الفقر والحرمان، فلا ماء ولا قنوات صرف المياه، ولا كهرباء. حتى هذه الأكواخ القصديرية لا تسلم من الاكتظاظ، فالتدفق على المدينة في حركة دائبة لا تتوقف.

ما أن يقف النازح الريفي على حقيقة عالم المدينة الكبير حتى يحس بالتناقض بين العالم الذي أتى منه، وهذا العالم المقبل عليه، فيتحول الحلم إلى خيبة أمل، وتتحول الدهشة إلى غربة تزيدها حدة عداوة المدينة المكشوفة نحو النازحين، وهي عداوة يمكن تلخيصها في نقطة أساسية هي: المركز≠ الهامش.

ولعل أول تناقض يحسه هذا النازح هو القائم بين حيه الهامشي ومركز المدينة الحديث من حيث المظهر المعماري، ذلك الحي القصديري بأزقته القذرة التي يختلط فيها الماء العفن الراكد بالنجاسات، وضوضـــاء الأطفال ونباح الكلاب وتشاجر النساء، فيتملكـــه شعور بالإحباط والتمزق.

إن غياب الشروط الكفيلة بأحداث التغيير والتطور تجعل الشعور بالاغتراب مهيمنا على وجود الريفي في المدينة، وهو أمر يعيق إمكانية اصباغ فكره وسلوكه بالصبغة الحضرية التي كان يطمح إليها، حين كان في قريته يرى المدينة حلما كبيرا.

أما المثقف الريفي، فإن اغترابه لا يقل عن اغتراب الريفي غير المثقف، ذلك أن "الثقافة المغايرة لثقافة الواقع الريفي، طريق لاغتراب المثقف وانفصاله عن مجتمعه".[1]

وإن كانت غربة المثقف أخطر بسبب أنهـــا ناتجة عن إدراك ووعـــي بأسبابهـــا ونتائجها، فالمثقف يجد نفسه محاصرا بكل أنواع القمع والقهر التي فرضها عليه المجتمع تدفعه إلى الانعزال والهروب ليتخلص من غربته، والعودة إلى حيث الاستقرار والهدوء.

لقد عجز النازح الريفي عن تحقيق التوازن الطبيعي الواجب بين ثقافته الأصلية وتنشئته الريفية وبين طموحاته الكبيرة في تحقيق نموذج مديني لذاته، كل هذا يدفعه نحو العودة إلى وسطه الريفي، والابتعاد عن المدينة التي خاب ظنه فيها، وبلغ به التذمر حدا لا يطاق بسبب وضعيتها وحالتها.

هذا تقديم لمفهوم النزوح الريفي، آثاره ومشكلاته التي حولت المدينة إلى قرية كبيرة فقدت فيها كل معالمها الحضارية والثقافية، و لم يسلم من هذه الظاهرة المديني ولا النازح الريفي، فكلاهما أصبح يلعن حاضر المدينة، لحسرة الأول، وخيبة أمل الثاني.

([1]) جورج باستيد: المدينة سرابها ويقينها، ترجمة عادل العوا، مطبعة جامعة دمشق، ط2، 1963، ص:209.

وعلى الرغم من الطابع السياسي للرواية (سيدة المقام)، فإننا نقصد من التربيف مظهره الاجتماعي كمنظومة متكاملة المفاهيم والرموز، والميول النفسية، حيث سيادة العلاقات القرابية والطبقية، وسيطرة القيم القروية على المدينة. في المقابل تمحي كل مظاهر المدنية والتحضر بسبب إحلال الفكر البدوي الذي يكرس الخطاب الأشد اصطفاء للذات وتهميشا للآخر ونعته بكل النعوت لكونه لا يؤمن بهذا الخطاب. كل هذه المظاهر تعمل ضد ما يسمى "دولة المؤسسات" التي تقترن فكرة إنشائها بالحياة في المدينة. و"المؤسسة ولدت في مجتمع عرف قيمة الفرد ككيان مستقل، وإذا تحقق كيان الفرد تأتي نشأة المؤسسة تعبيرا عن تحقق مكانته. وتتسم معظم المجتمعات العربية بأن مفهوم الفردية لم يستقر فيها بعد، ربما لأنه لم يستقر بالمعنى الحقيقي مفهوم المدينة كتعبير مساحي واجتماعي وكعلاقات حديثة تختلف عن علاقات القبيلة أو القرية".[1]

فمدينة الجزائر في الرواية، لا تعرف الفرد مستقلا خاصة بعد أن تريفت وصارت تحمل سمات المجتمع الريفي، صيغ علاقات، وطريقة إدارة ريفية ترتدي مسوح المؤسسة المدنية تتلبس الشكل الخارجي للعمل المؤسسي، بينما حقيقتها ريفية. فقد تحولت المؤسسة إلى أداة في يد الأفراد المتنفذين والمتحكمين بقصد إضفاء الشرعية على علاقات هيمنة، وانتهى الامر إلى "تربيف" و"تزييف" و"تكييف" المفاهيم والأشكال الإدارية الحديثة لخدمة واقع مستبد.

تعرض رواية (سيدة المقام) لأحداث أكتوبر (1988) التي شهدتها العاصمة والتي حولت البلاد إلى حالة من الانكسار والاندحار، واضطهاد المثقف ذلك، أن الشخصيات المحورية في الرواية ستتعرض إلى أنواع القهر والقمع بسبب التصارع السياسي وتطاحن المصالح الذاتية من أجل السيادة والسلطة، كونها شخصيات مثقفة (*أناطوليا* التي تجبر على الرحيل بعد ربع قرن من العمل بالجزائر، *مريم* راقصة الباليه *والراوي* أستاذ جامعي دكتور في الفن الكلاسيكي). فوجود مثل هؤلاء المثقفين المبدعين مناقض لوجود الإرهاب ومنه التطرف وذلك بحكم طبيعة الإبداع التي لا تتأصل إلا بالحرية، ولا تنمو إلا بما حوته من قيم إنسانية والتي تأبى كل أشكال التمييز العرقي والديني وحتى الوطني، ولا تتأسس إلا بالتمرد على شروط الضرورة، خاضعة كل أمر للمساءلة مؤكدة قدرة الإنسان الإبداعية، الرافضة كل أشكال الضيق التي تخنق فكره، أو حياته داخل أطر "ستاتيكية" باسم الدولة أو باسم الدين.

يقص علينا الراوي البطل مأساته عبر أحد عشر فصلا: مكاشفات المكان، ظلال المدينة

([1]) النعيم مشاري العبد الله: مدن بلا أسواق- أسواق بلا مدن، مجلة القافلة، عدد 4، مجلد 54، أرامكو السعودية، الظهران، جويلية 2006.

فتنة بربرية، حنين الطفولة، محنة الاغتصاب، الجمعة الحزين، الجنون العظيم، البحر المنسي، حراس المنايا، إغفاءات الموت، نهاية المطاف.

اختارت الرواية موضوع الحب بين الراوي و مريم تيمة أساسية لها، وهي العلاقة التي لا يعترف بها في ظل التحول الذي أصاب المجتمع الجزائري، وانتشار الأصولية أو حراس النوايا على حد تعبير الراوي، مما سيجعل عمر هذا الحب قصيرا، لأن كل شيء يعمل ضد الفن والحب والحياة، وبالتالي فمن المنطقي أن تصل هذه العلاقة إلى نهايتها الطبيعية في عالم يموج بالفساد والظلم والجهالة.

ومنذ بداية الرواية نجد الحديث عن مريم وعن المدينة يتزامن مع ضياع المدينة وضياع الحب، لذلك نجد الكاتب يربط بين مريم والمدينة حيث يقول:"كانت مريم وردة هذه المدينة وحلمها".[1] ثم يتحدث عن التحول الذي أصاب المدينة بعد وفاة مريم قائلا:"لكنها فجأة سقطت من تعداد الأشياء الثمينة التي ظلّت مدة طويلة تعتز بها البنايات والشوارع وقاعات المسرح وصالات الرقص والحارات الشعبية التي بدأت تتآكل على أطراف المدينة التي غيّرت طقوسها وعاداتها منذ أن بدأ حرّاس النوايا يزيحون سلطة بني كلبون ويستعيدون أمجاد الورق الأصفر والحرف المقدّس والسيوف المعقوفة وتقاليد رياح الربع الخالي..".[2] إذن فهذا التلازم مريم/المدينة الذي رثاه الكاتب في بداية الرواية وفي نهايتها، يفسر هذا الشعور بالمأساة تجاه موت مريم التي تمثل في بنية النص الحضارة والثقافة باعتبارها راقصة باليه، ومدينة الجزائر التي فقدت كل معالم المدنية والتحضر بعد أن جعلها بنو كلبون وحراس النوايا مسرحا لصراعاتهم وألاعيبهم الدنيئة، فتحولت معالم الثقافة من مسارح ودور الثقافة والصالات والمدارس الفنية، إلى ملاجئ للمنكوبين.

فماذا أصاب المدينة يا ترى؟ وما الذي أراد الكاتب تقديمه عبر وحدة فضاء المدينة ومركزيته؟

المدينة في الرواية، هي الجزائر العاصمة في فترة الثمانينات، فترة التحولات التي أصابت البنية الفكرية والاجتماعيّة للمجتمع الجزائري، بعد أن اخترقت هذا المجتمع مقولات الخطاب الدينيّ، وفي هذا الفضاء المديني تظهر الأماكن الرئيسية المرتبطة بالأحداث. والحكاية في الأصل منتهية، يقدمها الراوي على شكل استرجاع وربما لا تتعدى ساعات من موت مريم في المستشفى

([1]) واسيني الأعرج: سيدة المقام، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001، ص:5.

([2]) الرواية، ص:5-6.

يليها انتحار الأستاذ من أعلى الجسر.

تبدو المدينة في الفصل الأول وقد أصابها انكسار، ناتج عن تلك التحولات التي أصابت المجتمع الجزائري بعد انتشار الأصولية أو حراس النوايا، واختراق مقولات الخطاب الديني، ويواصل عرض مأساتها إلى أن تصل قمة الانهيار والضياع، لتتضح الصورة المراد تقديمها جلية منذ البداية.

فالكاتب يريد عبر عنوان الفصل الأول والثاني إظهار التحول الكبير للمدينة بدءا بيوم الجمعة، وهو يوم الحادث الذي أصيبت فيه مريم أثناء المظاهرات، حيث يتساءل قائلا:
"كيف تجرأت المدينة على قتل مريم في هذه الجمعة البائسة؟".[1] وهو إذ يصفها بالبائسة فلا يقصد بها الجمعة المقدسة ذات الدلالة الدينية، وإنما وصفا للخطاب الذي ريّف المدينة وحول معالمها الثقافية إلى ملاجئ للمنكوبين.

إن الفاجعة التي حلت بالمدينة أصابت الراوي بحالة من الدهشة وتركته منهكا ومنتهكا وحزينـــا، لكنـــه لا يطيل ليكشف للقارئ مـــن خلال ملفوظ غارق في الحـــزن سبب ذلك. يقول:"شيء ما تكسر في هذه المدينة بعد أن سقط من علو شاهق. لست أدري من كان يعبر الآخر: أنا أم الشارع في ليل هذه الجمعة الحزين؟. الأصوات التي تملأ الذاكرة والقلب صارت لا تعد، و لم أعد أملك الطاقة لمعرفتها. كل شيء اختلط مثل العجينة ".[2] يضيف " الأشجار انحنت ويبست في هذه الساحة الواسعة بلا أي معنى مثلها مثل المدينة التي لم تعد مدينة ".[3]

هي ذي مدينة الجزائر في هذا اليوم الحزين، اليوم الذي اخترقت فيه الرصاصة رأس مريم "رصاصة بلا معنى كغيرها من الرصاصات الكثيرة التي اخترقت صمت المدينة في تلك الأيام".[4] وذلك في يوم الجمعة تحديداً.. تلك الرصاصة التي تمثل صورة من صور التحول، فجأة حولت المدينة الفاتنة المثخنة بكل معاني الجمال إلى فضاء من الإحباط والانكسار، ورمز لكل معاني القبح فهي: (قاتلة، خائنة، سارقة، مجنونة، باردة، جافة، وحيدة، حزينة، ذابلة، كئيبة...) هكذا هي رؤية الراوي وهكذا كانت رؤية الأبطال أيضا، صورة سوداوية قاتمة، ذابلة، كئيبة...).

يقول في الفصل الثاني من الرواية الموسوم بـــ (ظلال المدينة)، متحدثا عن ذلك التلازم بين مريم والمدينة : "الصمت يلفّ الأرصفة و لا تسمع إلا خيوط التليفون العارية والكهرباء وهي

([1]) سيدة المقام، ص:6.

([2]) الرواية، ص:5.

([3]) الرواية، الصفحة نفسها.

([4]) الرواية، ص:6.

تئنّ في زاوية داخل هذه المدينة التي لم تعد لنا. خسرت روحها وأشواقها".[1] ثمّ ينتقل للقول: "هناك شيء تصدّع في الداخل هل أصرخ بأعلى صوتي؟ لا صوت لي وسط هذا الفراغ المقلق وهذا الحنين الذي يبحث عن بقاياه داخل الحصى والأسفلت. ماذا بقي منك الآن يا مريم".[2]

في هذا الفصل يركز الراوي على وصف المدينة، مدينة الجزائر باعتباره الخلفية التي انطلق منها محاولا المقارنة بين ماضيها الزاخر بالأفراح والحياة الجميلة وحاضرها الذي آلت إليه جراء ممارسات الذهنية "القوروسطية" للحكومة الفاسدة ومنظومة الأفكار الأصولية، التي أوهمت المحرومين من البسطاء بالقضاء على الفساد والأزمات، واستعادت الفردوس الإسلامي المفقود ولكن أساليب الإسلام منها براء، حيث استبدلت السماحة بالعنف والحوار بالقمع، والنتيجة هي أنها أحالت حياة أولئك البسطاء الحالمين إلى جحيم. فمنذ أحداث أكتوبر (1988) بدأت المدينة تتغير" وكل شيء فيها بدأ يفقد معناه الشوارع، السيارات، البنايات، حتى الوجوه التي تعودنا على وضاءتها صارت متسخة الأشواق التي تحتل قلب المدينة لم تعد تحفل كثيرا بالفرح".[3]

أصبحت الطرقات والشوارع خالية من المارة الذين عزلوا أنفسهم في بيوتهم بعدما رأوا مدينتهم وقد فقدت سحرها وبريقها، بل وصخبها، لقد صارت منهكة، غارقة في صمتها الرهيب، "منذ أن جاء حراس النوايا بدأت المدينة تلوح بنصب مشانقها وتسن السكاكين والسيوف وتحشو أسلحتها بالبارود ...".[4]

سيطرة حراس النوايا الجدد علـــى المدينة -بعد أن أزاحوا بني كلبون- هو الذي غير وجهها، واستحالت إلى مدينة أشباح، صار الموت فيها أمرا مألوفا، مدينة حزينة منطوية على ذاتها، فارغة و غارقة في صمتها لا سيما ليلا. تقول مريم: "تقتلون من؟! قال: أعداء الله! شكون أعداء الله؟ قال: الشيوعيون، حزب فرنسا، البربر، البعثيّون، الملحدون العقلانيون، اللائكيون وأصحاب دعوات تحرير المرأة، نساء الجمعيات النسويّة، جمعيات العهر، والفسق، والحكام والرعية، ومسؤولو أجهزة الإعلام المقروءة والمسموعة والمرئية وكلّ من يحذو حذوهم...".[5]

يقّدم الراوي بعض الإشارات التي تدلّل على رمزية حرّاس النوايا الذين تمّثل هذه الأشياء

---

(1) سيدة المقام، ص:341 .

(2) الرواية، ص:14.

(3) الرواية، ص:35.

(4) الرواية، ص:20.

(5) سيدة المقام، ص: 230-231.

دلالة دينية وتاريخية في خطابهم الدينيّ، فالورق الأصفر إشارة للكتب القديمة التي إذا ما قورنت بالفضاء الفلسفيّ والثقافيّ الحديث تعدّ هي الأشد دوغمائية والأشدّ اصطفاء للذات و تهميش الآخر، من خلال وصفه بالكفر أحياناً والزندقة أحياناً أخرى، رابطة هذا الخطاب بالمقّدس الذي أشار له بالحرف دلالة على استثمار النصّ الدينيّ لشرعنة مقولات هذا الخطاب... دون أن يتجاهل العنف الماديّ تزامناً مع العنف الرمزيّ، إضافة للأصل البدويّ الذي انبثق منه هذا الخطاب، وذلك في الإشارتين اللتين قدّمهما وهما السيوف المعقوفة (سيوف العرب)، وتقاليد الربع الخالي دلالة على الفضاء الاجتماعي الذي انبثق منه الخطاب الدينيّ وانتشر بعد ذلك... في هذه المدينة كل شيء تغير حتى الشوارع كالعباد غيرت أصالتها وهويتها ولبست حلة غير حلتها، ضاعت ملامحها وسط الألبسة المستوردة من كل بقاع الدنيا، وأصبح شارع مدينة الجزائر العاصمة "كأنه لم يعرف أبدا ألبسته الخاصة الفولار البربري، العباية الوهرانية، الملاية القسنطينية، الحايك التلمساني، الذي لايظهر إلا سحر العيون والفوقية والبلغة، يالطيف! شارعنا الريح اللي تجي تديه".[1] كل الشوارع ضيعت ألوانها الأصلية وذاكرتها وصارت باردة مزيفة.

لقد فقدت المدينة صبغتها الفطرية وأصبحت عبارة عن سقط معماري أشبه برسم بياني غير نافع. ويتساءل الراوي في حيرة ودهشة وهو يرى المدينة في حالة من الإهمال، انعكست مظاهرها في ما انتشر عبر شوارعها من أوساخ وأمراض يقول الراوي: "ماذا حدث لهذه المدينة؟ وجهها تغير وامتلأ بالندوب وعادت الأمراض الفتاكة إلى الوجوه بعدما نسيناها".[2]

يبدي الراوي دهشة مما آلت إليه المدينة، من قتل وتخريب وكبت للحريات، وكأنها تعيد قتامة صورتها أثناء فترة الاستعمار الفرنسي سيما تلك التي تحمل الخراب والدمار حين كانت الدبابات رابضة على الطرقات، الحطام، والواجهات المحروقة والبنايات المحطمة والزجاج المبعثر هنا وهناك... هذه المشاهد التي تتكرر في الحاضر أصابت الراوي بحالة من الانهيار (dépression) والتي تتكرر في النص لدرجة أنه فكر في الفرار من هذه المدينة إلى مدينة أخرى، حيث الاستقرار والهدوء والبعد عن صور الدمار والخراب التي حولت يومياته إلى جحيم، لكن إلى أين؟ وكل المدائن يغيب عنها الحب والأمن والحرية، تخبره مريم بذلك:"في روما يقتلون، في باريس يكشرون، في لندن يطردون، في مدريد يرجعونك من المطار، ماذا بقي أمامك؟ أن تخبئ رأسك في رمال وطنك

([1]) الرواية، ص:23.

([2]) الرواية، ص:20.

الواسع أو تموت". [1]

يصاب الراوي بالفجع والتيه، ويفقد القدرة على الاحتمال بعد موت مريم التي بموتها انهزمت الثقافة والحضارة والمدنية، هذه الــ *مريم/* المدينة تضاعف من أزمته وتبلغ أوجها ويستفحل اليأس والإحباط به في مدينة كئيبة، فلا يجد إلا الهروب انتحارا كمظهر من مظاهر رفض الواقع والتعبير عن متطلبات المثقف ومواطن معاناته ومآسيه .

تموت إذن *مريم* وتخلّف وراءها مكاناً موبوءاً بالصمت والوحشة والسواد، ويبقى حرّاس النوايا بسيوفهم المعقوفة يسيطرون على المدينة التي تآكلت. يصف مريم من حيث دلالتها على الثقافة والحضارة والمدنية على أنها بعد أن انسحبت، وخلّفت المدينة كما وصفها بقوله: "لا شيء آخر يملأ المكان سوى هذا السواد ". [2] ما زالت في عقله (*مريم*) حتى بعد انسحابها وموتها، إنها امرأة تمثل المدينة، الثقافة، الحضارة، الحرية، والحب فتصبح بمناجاته لها رمزا معادلا للوطن لمدينة الجزائر "كانت مريم وردة هذه المدينة وحلمها، وتفاحة الأنبياء المسروقة في لحظة غفلة، رعشة المعشوق وهو يكشف فجأة خطوط جسد معشوقته". [3] مريم "هي المدينة، هي الأشجار، هي البنايات، هي الشوق، هي الهواء البارد والساخن في هذا الفراغ المليء بالتشوهات، هي قطرات المطر البلورية التي كانت تتسرب إلى جسدي، هي بحري المتوحد بين شواطئه المهجورة". [4] لقد ضاعت المدينة يوم اخترقت الرصاصة دماغ *مريم*، مريم التي ظلت تتمزّق بين رغبتها في الرقص باعتباره مظهرا من مظاهر الحياة المدنية وبين صمتها واستجابتها ورضوخها لما تستدعيه الرصاصة في رأسها كي تبقى ثابتة، ومريم في صراعها بين هذا وذاك تصرّ أن ترقص للراوي رقصتها الأخيرة والتي كانت من أكثر مشاهد الرواية عنفاً وتوتراً في تصوير الحالة الشعورية.

بدت المدينة في هذه الفترة منطقة محرمة على جميع الناس، لقد فرض حراس النوايا ضوابطهم وقوانينهم التي لا مجال للحرية العفوية فيها، حيث ولدت شعورا لدى الأبطال بالضيق والموت حراس النوايا الذين يخافون مع سكان المدينة من القيامة، جاؤوا بكل شيء بكتبهم وأوامرهم ومحارقهم وحتى لون بارودهم (...) الله يحفظ عندما يتحكم حراس النوايا في المدينة

([1]) سيدة المقام، ص:44.

([2]) الرواية، ص: 14.

([3]) الرواية، ص:5.

([4]) الرواية، ص:32.

سيحرقون الميت والحي فيها".[1]

لم تعد المدينة آمنة، حظر بالنهار، وبالليل يتسللون إلى البيوت الآمنة فيمارسون لعبهم الدنيئة خطف وحرق واغتصاب، يفرضون قوانينهم على الناس، كل علاقة بين رجل وامرأة هي محل شبهة ما لم يقم عليها الدليل، وإلا فهي خرق لهذا القانون وتحديا للأعراف وإحلالا للفسق، يسألــون الناس عن انتماءاتهم الحزبية والدينية يطلبون الدفتر العائلـــي والأوراق الثبوتيـــة، يحاصرونهم من كل جهة، فأصبحت المدينة جراء ذلك فارغة حزينة في ظل هذا الحصار المطبق على المدينة وعلى متنزهاتها. لم يبق لـــمريم والأستاذ إلا البيت الصغير للتمتع بالحرية ولو إلى حين، والتحرر من القيود المفروضة على المارة في الشوارع والشواطئ.[2]

وعلى الرغم من سيطرة الإطار المديني على الرواية، غير أن الكاتب ينقل القارئ إلى الريف، موطن الراوي و مريم الأصلي، إلى قريته، سيدي بوجنان حيث الصفاء والنقاء وجمال الطبيعة وهي عودة للمكان النابض بالحياة والأمن والحب الغائب عن المدينة (مكان الإقامة الحالي) بعد تراجع الفضائل الروحية والإنسانية فيه. وفي ذلك منطق عشق المكان الأصلي للشخص وانتمائه.

تذكر مريم طفولتها قائلة: "كنا مثل المجنونات الهبيلات، نملأ ورق البرواق بمياه الأمطار الصافية التي تملأ الصخور، ونتسابق لشربها، كل واحد يصرخ: هذه لي، هذه صخرتي هذه بروافي لم نمرض لأن المريض في ذلك الزمن الذي صار بعيدا يعد ميتا، نأكل الحشائش التي نعرف أنواعها من ألوانها ونوارها وشوكها وشكل انحناءاتها، دق المراس، التافغة، العسلوج، الحميضة، اللوز المـــر الـــذي يثير شهوة الأشياء، نتمرغ داخـــل فضـــاءات النوار وبنعمـــان والجرجير الأبيض والأصفر، ونشوي أرانب الخلاء و القنافد التي تزيت جلدها المشوك بسرعة والجراد والبلالة، والطيور البرية والبحرية والببوش والعصافير وحليب الأشجار والنباتات الصغيرة والكبيرة كانت أياما طفولية بألوان كثيرة، أمحت بسرعة آخذة معها فرحتنا وبراءتنا وأشياءنا الصغيرة..".[3]

ظلت كل اللحظات الجميلة راسخة في ذهن مريم لم تمحوها السنين التي قضتها بالمدينة تمر عليها تلك الذكريات فتبدي حسرة وأسفا، ظلت تلك الطبيعة بديكورها الجميل وعذريتها تحمل

---

(1) سيدة المقام، ص:36.

(2) سعاد طويل: المدينة في رواية سيدة المقام، مجلة المخبر، قسم الأدب العربي، جامعة محمدخيضر، بسكرة، عدد 4، 2008، ص:250.

(3) سيدة المقام، ص:135

نكهة خاصة وهي تلعب بين تلالها ومروجها وتتسابق مع قريناتها لقطف أنواع الأزهار والحشائش لأكلها واللعب بها دون أن يعرف المرض لأجسادهن طريقا. هنا يصبح الريف مصدر صحة الأجساد لتنشأ ثنائية ضدية بين الريف والمدينة الصناعية بؤرة الأمراض والأوبئة الفتاكة بأبطال الرواية (الريف = الحياة) ≠ (المدينة = الموت).(1)

وعلى الرغم من تعلق *مريم* بالريف لأنه يعيدها إلى زمن الطفولة والحياة، إلا أن حبها للمدينة ظل ثابتا وهي التي قتلتها وسرقت أحلام الطفولة البريئة تقول:"طفلة ريفية مغمضة العينين كنت لست ابنة هذه المدينة ولكنني أحببتها ".(2)

لعل هذه العودة إلـــى مسقط الرأس للبطلين نابعة من عدم الرضا بواقع المدينة المفروض، كما أنه ميل فطري إلى المكان الأصلي.

لجأ الكاتب إلى تطعيم نصه بأغاني شعبية مثل أغاني *عبد المجيد* مسكود المنبعثة من المقاهي والحانات والتي كانت شاهدا على محنة المدينة، و لم يكن اختيار مسكود عفويا، ولكن لكونه ابن العاصمة لينقل صورة المدينة بكل صدق وأمانة. تقول *مريم* مخاطبة أستاذها:

"اسمع ، اسمع ، مسكود مسكين ، المجنون العظيم الذي سرقوا منه مدينته الجميلة:

وين زنجي بابا سالم

سنجاق، طبول، ومحارم

وغواشي عليه ملايم

ماذا بنان ذوك السنين

غابت النية يافهم

راح ذاك الوقت الزين

مسكين *عبد المجيد* مسكود كان يحب مدينته، وذات صباح عندما استيقظ وجد مدينة أخرى، شوارع أخرى، وناسا آخرين، فتحولت الغصة التي تجمعت في الحلق إلى كلمات مليئة بالحزن".(3)

لقد صدم مسكود في مدينته وهو يشاهدها تنهار أمام عينيه، لذلك حملت أغنيته صيغ

---

(1) سعاد طويل: المدينة في رواية سيدة المقام، المرجع السابق، ص:253.

(2) الرواية، ص:135.

(3) سيدة المقام، ص:193.

التساؤل والتعجب من هذا التحول المفاجئ والغريب.

"من كل جهة جاك المَاشِي

زحف الريف جاب غاشي

وين القفاطين والمجبود

عاد طراز الحرير مفقود

وينهم خرازين الجلود

وينهم النقاِشين؟!

وين صانع سروج العود؟

وينهمم الرسامين؟!

قولوا لي يا سامعين..." [1]

يتساءل مسكود، عن مظاهر الأصالة التي انمحت من هذه المدينة، فغدت مدينة بلا هوية، وبلا تاريخ، فهو يدين من خلال كلمات الأغنية هذه التحولات التي مسخت مدينته، فضاعت بين ماضي منسي وحاضر ممزق.

لم يبق للراوي بعد موت مريم وضياع المدينة/الوطن شيء، فقد وجد نفسه وهو الأستاذ المثقف محاصرا بكل أنواع القمع والقهر التي فرضها حراس النوايا على المدينة تدفعه إلى الانعزال والهروب ليتخلص من غربته، لقد ضاق ذرعا بهذه المدينة التي خاب ظنه فيها وبلغ التذمر به حدا لا يحتمل بسبب حالتها ووضعيتها التي آلت إليها، لقد أصبح مطاردا ملعونا من حراس النوايا ومن يأسه إلى قمة جسر تليملي العالي لينتحر من فوقه، مثلما فعلت قبله الشاعرة *صفية كتو* التي ألقت بنفسها من فوق الجسر نفسه في مشهد درامي بسبب بني كلون وحراس النوايا.

([1]) الرواية، ص:204 .

مرة أخرى نجد تأثر *واسيني الأعرج* في هذه الرواية بالروائي "الغواتيمالي" *"أستيرياس"* [1] ويمكن رد هذا الافتتان إلى ذلك الشبه بين الحكم الدكتاتوري في "غواتيمالا" مع الدكتاتور *"استرادا كابريرا"* والحكم الشمولي لبني كلبون في الجزائر كما يسميهم الكاتب في روايته والذين خدمتهم الصدف فاستولوا على السلطة وخربوا البلاد وجعلوا من عاصمتها جثة مدينة يحيطها الرعب حتى أصبح المشي فيها نوعا من التحدي الصارخ وحالة من "الفانطازيا". إن ما يشد إلى عوالم *"أستورياس"* هو ذلك الصراع الذي يخوضه أبطال *واسيني* ضد الجماعات الدينية المتطرفة والمؤسسة السياسية الفاسدة، فقد أدانت نصوص الكاتب "الغواتيمالي" حكم الدكتاتور *"استرادا"* الذي حكم البلاد لمدة عشرين سنة، استعبد أهلها، وأجهز على الحريات ونكل بالمعارضين فعذب الكثيرين، وفر بعضهم إلى المنفى وكان الكاتب أحد هؤلاء الذين طلبوا اللجوء السياسي بالأرجنتين.

([1]) ينظر الحوار الذي أجراه كمال الرياحي مع الكاتب في مجلة عمان، المرجع السابق.

ج- الريف الرومانسي

الريف الرومانسي (الأرض والدم) (عين الحجر)

تمهيـــــد:

ليس الهدف من هذا التمهيد الخوض في البدايات الأولى للحركة الرومانسية وكيف قامت على أنقاض حركة أخرى هي الكلاسلكية، وإنما سنحاول بشكل عام التوقف عند أهم ما يميز هذه الحركة، ثم محاولة تتبعها في مضامين الرواية الجزائرية.

لم تدم سيطرة الكلاسكية على الفن والأدب طويلا، خاصة بعد أن اعتقد الأدباء ألا سبيل لإنهاض الكلاسكية من الانحطاط سوى بإطلاق العنان للإحساس الفردي، ليظهر ويعبر عما يشعر به صاحبه ويحسه، غير أن هذا يتنافى مع عقلانية الأدب الكلاسيكي، لذا باشر الأدباء بالبحث عن مذهب جديد يحقق لهم ذلك، أي يفتح المجال أمام أحاسيسهم فاهتدوا للرومانسية، حيث وجدوا فيها اهتماما بالفرد ومشاعره، ودعوة إلى الطبيعة والريف باعتبارهما مركز الفطرة النقية والسريرة الصافية، فما كان منهم إلا أن لبوا دعوتها بعد أن أعجبوا بها، فهجروا المدينة إلى رحاب الطبيعة فظهرت في أدبهم بأشكالها الثلاثة:

أولا: الطبيعة الصامتة ذاك الصمت الأبدي، الساكنة ذلك السكون المنسجم المغمور بالروح الإلهية بعد أن خلصها *"شاتوبريان"* *(Chateaubrian)* ممن كان يقطنها زمن الإغريق من الآلهة.[1] فبدت بما تحويه من ليل مليء بالأسرار، وغابات عذراء تحتضن كل هارب من الحضارة، مصدر جذب للرومانسي، لجأ إليها يستلهم أسرارها، ويحاول أن يجعل من أدبه صدى لذلك الشعور الذي يحس به، ولتلك النشوة التي يشعر بها عندما ينفرد بالطبيعة.

ثانيا: الطبيعة الفطرية التي ضمت ساكني الأدغال والشعوب البدائية ممن نعموا بالسعادة والهناء نتيجة لحياتهم البسيطة الساذجة[2]، فقد أغرت هذه الطبيعة الرومانسيين فأخذوا يبحثون عنها في "أقاصي المعمورة أو في الزمن الغابر".[3]

ثالثا: القرية الهادئة الوادعة البسيطة التي حافظت على نقائها وبساطتها، فلم تطلها المدينة بحضارتها فتفسدها، فطالما أغرم الرومانسيون بالقرية وتعلقوا بساكنيها "من الريفين السذج والمتوحشين البسطاء والرعاة الودعاء الذين ظلوا بعيدين عن ضوضاء المدن وخداع المدينة

([1]) محمد مندور: الفن ومذاهبه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1962، ص:70-71.

([2]) محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، دار نهضه مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1971، ص:113.

([3]) ليليان فرسنت: الرومانسية، ترجمة، عبد الواحدة لؤلؤة، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والفنون، 1987، ص:41.

وقيود الحضارة"[1] فاختاروا أبطال أعمالهم منهم، وارتقوا بهم بعد أن كانوا محتقرين تنكرهم الكلاسكية من غير تقدير، وأضفوا عليهم صفات مثالية.

من هنا استطاعت الطبيعة، أن تجمع جل الرومانسيين فتناولوها في أدبهم، لكنها على الرغم من ذلك بدت الصورة عند كل منهم، لا لاختلاف طريقتهم في التعبير عنها وتناولها فحسب، بل لأن كلا منهم كان يراها من خلال "مزاجه وأخيلته وأحلامه وإيحاءاته العقلية".[2]

و"كان يختار لها من الأوصاف ما يتفق مع عواطفه، ومشاعره"[3] وإن بدت مختلفة مع ما نراه في الحقيقة، لإيمانه بأن "الأدب خلق وليس محاكاة".[4] وكان من أثر ذلك أننا أصحبنا نرى الطبيعة فرحة سعيدة بمشاهدها المألوفة وحسنها البهيّ المؤنس عند بعض الرومانسيين،[5] ومكتئبة حزينة بما تعرضـــه مـــن " الليالي التي يتراءى فيها قمر شاحب، وأمواج البحر الهائج على قدمي قبر، أو دير صامت، أو قصر قديم منعزل"[6] عند البعض الآخر.

كما بتنا نراها قد جسدت عند البعض صورة الأم الرؤوف والصدر الحنون الذي يشعر بمصابهم ويألم لآلامهم[7] في حين جسدت عند آخرين وهم قلة صورة العدو اللدود أو زوجة الأب الحقود التي وقفت ساكنة واكتفت بالاستماع لشكواهم، وخوفهم وقلقهم الناجم عن إيمانهم بأنهم ميتون لا محالة مهما طال بهم العمر لأن "القدر يتربص بكل شيء جميل حتى يفنيه"[8] كان أن استحقت صيحة أحدهم "لا ما بي حاجة إليك، وما أنت لنا أم بل زوجة أب فكم أفنيت من أجيالنا، يمرون وأنت باقية خالدة تحدثيننا بما نحن صائرون إليه من فناء".[9] إلا أن مغالاة بعض المقلدين، وضعاف الملكات من الرومنسيين في كرههم للكلاسكية وإيمانهم بأن الأدب خلق ووحي وإلهام، لا صناعة ومحاكاة أدى بهم إلى إهمال جانب الصياغة اللغوية وجمالها، كما أدى بهم إلى مايشبه هذيان الحس و اضطراب العاطفة[10] فجاء موقف هؤلاء من الطبيعة أمرا غير معهود من

([1]) عيسى بلاطة: الرومانطقية ومعالمها في الشعر العربي والغربي الحديث، ط1، دار الثقافة، بيروت، 1980، ص: 59.

([2]) يوسف عيد: المدارس الأدبية ومذاهبها، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1994، ص:137.

([3]) محمد كمال الدين: الأدب والمجتمع، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1962، ص89.

([4]) داود سلوم: محمد مندور والوساطة الفكرية بين الشرق والغرب، المنظمة العربية للتربية والثقافة والفنون، بغداد، 1983، ص:139.

([5]) بول فان تيغيم: الرومانسية في الأدب الأوروبي، ترجمة صباح الجهيم، ج2، وزارة الثقاغة والإرشاد القومي، دمشق، 1981، ص:22-23 .

([6]) المرجع نفسه، ص:22 .

([7]) محمد مندور: الفن ومذاهبه، المرجع السابق، ص:66.

([8]) نبيل راغب: الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1977، ص:24.

([9]) محمد مندور: الفن ومذاهبه، المرجع السابق، ص:66.

([10]) محمد مندور: الفن ومذاهبه، المرجع السابق، ص: 88.

قبل، حيث جمعوا بين الشعور ونقيضه. كانت مثل هذه المغالاة إيذانا بأفول شمس الرومانسية في أوروبا منتصف القرن التاسع عشر بعد أن خلفت إنجازات عظيمة، كان أبرزها إتاحة الفرصة للفن القصصي بالنمو والازدهار،[1] إلا أنها ما لبثت أن عادت مع مطلع القرن العشرين، وتربعت على عرش الأدب العربي بعد تفوقها على غيرها من الاتجاهات والمدارس الفنية التي ظهرت معها على الساحة الأدبية في تلك الفترة، لقدرتها على تصوير المجتمع العربي الآخذ في الانتقال من مرحلة التخلف والجمود إلى مرحلة الاستنارة والتطور، ولتجاوبها مع نفوس العرب[2] التي عاشت ويلات الاستعمار، فأخذت أحلام الثورة وذكريات المجد تداعب أحلامها.[3]

وبالنظر إلى الرواية العربية في الجزائر، فإنها نشأت في أعقاب ظهورها في البلاد العربية وشكلت جزءا من مسيرة الرواية العربية تخضع لما تخضع له من مؤثرات وتتأثر بما تتأثر به من اتجاهات وتهتم لما تهتم به من مواضيع.

ومن الطبيعي إذن والحال كذلك، أن تتأثر الرواية الجزائرية سواء المكتوبة بالفرنسية أو المكتوبة بالعربية بالحركة الرومانسية.

فأما الأولى فإن كتابها اتخذوا من اللغة الفرنسية، لغة تساعدهم على التعبير عن قيمهم وأفكارهم وتقاليدهم، بـدلا مـن أن تسلب منهم شخصيتهم وقيمهم كما أرادت لهـا فرنسا ذلك، وبدلا من أن تكون أداة لتشويه تلك القيم والتقاليد، أصبحت معهم لغة قادرة على التعبير عن تلك الشخصة الجزائرية وعن تلك القيم والتقاليد الجزائرية نفسها. لم تطرح أعمالهم التي أدانوا بها الاستعمار"كعلاقة متناقصة محكومة بالصراع الطبقي بل كعلاقة تفاوت اجتماعي بالمعنى الأخلاقي في الضيق هذا كله شكل الحقل التاريخي للوعي الرومانتيكي".[4]

وموازاة مع ظهور تيارات أخرى، ظل المذهب الرومانسي محافظا على وجوده وخاضعا لنفس النمطية الشكلية الفكرية، "إذ وجد هذا التيار نفسه في النهاية خلف الركب الفكري ينادي بقضايا تشكل الوجه الأخر لتخلف هذا التيار من حيث الجوهر".[5]

وبعد الاستقلال شهدت الجزائر جملة من المتغيرات الاجتماعية وعلاقات إنتاجية جديدة

([1]) بول فان تيغيم: الرومانسية في الأدب الأوربي، المرجع السابق، ص: 23.

([2]) محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، المرجع السابق، ص: 16.

([3]) سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، المرجع السابق، ص: 86.

([4]) واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المرجع السابق، ص: 227.

([5]) واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المرجع السابق، ص: 227.

"لم تستطع الحركة الرومانيكية في الأدب الجزائري فهمها كما يجب وفهم البنى والمركزات الجديدة، وطبيعة المشاكل التي خلفتها هذه التغيرات الاجتماعية التي تحمل كل التناقصات المبررة تاريخيا من وجهة نظر علميه جدلية".[1]

ويرى *واسيني الأعرج* أن روائيي ما بعد الاستقلال قد سقطوا في كل المفارقات التي لازمت الوعي الرومانسي في رحلته التطورية قبل أن يتناولوا موضوعات الساعة، مارسوا عملية هروب مبررة فكريا إلى الموضوعات التقليدية نسبيا والتي يمكن أن تغطي نقص وعيهم، أو محدوديته. ومن بين هذه الموضوعات، موضوع الثورة التحريرية، فالمتتبع لتطور الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية سيجد أنه أكثر من 90 بالمائة منها كتب عن الثورة بأشكال مختلفة، وحسب رؤية كل أديب، فأغلب هذه التجارب التي تلبست بالثورة فعلت ذلك خوفا من مواجهة تعقدات الواقع المعيش، والهروب إلى موضوعات الصراع مع الاستعمار، لأنها في اعتقادهم لاتكلف عناء اتخاذ الموقف الواضح من مختلف القضايا الملحة المطروحة أمامهم.[2]

وإذا كان ظهور هذه التجارب متأخرا، فإن هذا الاتجاه كان قد سجل حضوره في الرواية المكتوبة بالفرنسية، رغم الضغوطات التي كانت جاثمة على صدور كتابها أيام فترة الاحتلال، حيث وجد حقدهم على هذا الاستعمار، وفقدهم للتناقضات الطبقية، وتفتحهم على الواقع الاجتماعي، ووقوفهم مع المظلومين، وجد كل هذا متنفسا له في الرواية. فهي تشترك مع الروايات الرومانسية في كونها تخاطب خيال القارئ وعاطفته أولا، وتطلق العنان للعاطفة، كما تركن إلى أحكام الكاتب الذاتية وآرائه الخاصة، لكنها مع ذلك رومانسية إيجابية، وليست سلبية، ثورية وليست انهزامية.[3]

ويذهب الدكتور *عبد الله الركيبي* إلى أن الرومانسية لم تكن مرحلة خاصة في القصة الجزائرية، حيث تزامن وجودها مع تيار الواقعية، حتى إذا اندلعت الثورة كانت السيطرة للمذهب الواقعي.

ويرى أن هناك نوعين من الرومانسية؛ النوع الأول يمكن أن نطلق عليه الرومانسية الهادئة المثالية، حيث الحب العذري وأشياء مجنحة لا وجود لها في والواقع، والنوع الثاني رومانسية حادة

([1]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([2]) المرجع نفسه، ص: 228.

([3]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

عنيفة، أو مادية لأن البحث فيها عن المادي الصرف والرؤية فيها منغلقة مسرفة في الذاتية.[1]

وعن نظرة الرومانسيين لعلاقة الحب، فإنهم استفادوا من الفلسفات التي كانت سائدة في عصرهم والتـــي سجلت حضورها بقـــوة، وخاصة منهـــا فلسفة *"افلاطون"* المثالية في الحب والعاطفة، وانعكس ذلك جليا في كتابات *"جون جاك روسو"* أحد أقطاب الرومانسية في الأدب الأوروبي، إذ كان هذا الأخير يؤمن إيمانا قاطعا بقدسية الحب والطابع الذاتي للنموذج الإنساني والتعظيم مـــن شـــأن الطبيعة[2] وكـــان *"روسو"* بذلك يمـــارس عملية تخريب مقصودة ضد البناء الكلاسيكي الجمالي العتيق، والشيء نفسه نجده عند *"شيلر"* و*"جوته"* .[3]

والرومانسيون وإن كانوا يختلفون في معالجتهن لمسألة الحب، غير أنهم ينطلقون من الرؤية نفسها والمحدودة التي لا تستطيع أن ترى أكثر من الوقائع الاجتماعية المجسدة أمامها.[4]

فالحب فـــي نظرهم "مقدور تنتهي مأساته بالموت، ويظـــل فيـــه المحبان يائسين على طهر وعفة، تصطحب الحبيبة بطلها في حربه ضد الجبابرة، وكثيرا ما يقتل أحد الحبيبين نفسه لئلا يعيش بعد موت صاحبه، وكثيرا ما ترتدي الحبيبة درع المحارب لتشارك حبيبها الأخطار، فيقتلها خطأ ظانا أنها عدوة".[5]

وإذا كان هذا موضوع الحب لدى الرومانسيين الغربيين من المواضيع المستهلكة، فكيف عالجه الكتاب الجزائريون في رواياتهم؟ وما هي مواقفهم تجاهه؟ خاصة وأنهم نشؤوا في مجتمع محافظ فيه من العادات والأعراف ما يمنع الخوض في مثل هذه المواضيع.

لم يعرف موضوع الحب اهتماما في الأدب الجزائري إلا بعد الاستقلال، حيث قلما وجدنا جزائريا قبل ذلك دخل في مناقشة عميقة أو وصف مستفيض لعاطفة الحب[6] حتى من الذين تخرجوا من المدرسة الغربية. فهذا *مولود فرعون* يقول: "إن غريزة ما يصعب علي تحديدها تقيدني في كل مرة أريد أن أتحدث فيها عن الحب".[7]

وإذا كـــانت الآداب الأخرى لـــم تترك جانبا من الجوانب المتعلقة بهذه العاطفة الإنسانية

---

(1) عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص:171.

(2) محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، المرجع السابق، ص:39.

(3) واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المرجع السابق، ص:39.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5) محمد غنيمي هلال: الرومانتكية، المرجع السابق، ص:40.

(6) عايدة أديب بامية: تطور الأدب القصصي الجزائري، المرجع السابق، ص:228.

(7) MOULOUD FERAOUN: *Lettres à ses amis*, cité, p :123.

(الحب)، فإن مواقف الأدباء الجزائريين منها لا يمكن تفسيرها إلا بالتنشئة الدينية لجل هؤلاء الأدباء الذين وجدوا في الدين والتقاليد التي تربوا عليها ما يمنعهم من الخوض في هذه المسألة ومناقشتها حتى ولو كان ذلك في عمل أدبي، لذلك كانت لهم نظرتهم المتشددة بالرغم من التحرر الموجود في التعليم الفرنسي.[1] ومن جهته برر *محمد ديب* موقفه من الحديث في الحب والجنس" إن مجتمعنا لا زال متخلفا، وبالأحرى متعصبا، إذ أنه يعتبر العاطفة والسلوك والكلمة كأنه شيء معيب مخزي".[2]

إن طبيعة المجتمع الجزائري آنذاك لا تشجع على نمو وازدهار قصص الحب، فهم في شغل عن مثل هذه العواطف والاشتغال بها، فأمامهم ما هو أهم من ذلك، إنها ضرورات العيش اليومية وربما بقي هناك وقت قد يكرسونه لمشاعر وأحاسيس كمالية مثل الحب.[3]

يقول *مولود فرعون* متحدثا عن المجتمع القبائلي: "إن ما يهم قبل كل شيء ليس الحب بل الحياة، إنها المشكلة الوحيدة، وكل ما تبقى يتوقف عليها".[4]

وإذا كان حب *عامر* لـــ*شابحة* استثناء في رواية (الأرض والدم)، فإن هذه المشاعر ظلت حبيسة نفسيهما، ولم تتح لها الفرصة لترى النور بسبب التقاليد الصارمة التي ترفض مثل هذه المشاعر، خاصة بالنسبة للمتزوجين، وفي هذا يقول *فرعون*: "نحن لا نعترف بأي حق للأحبة المتخفيين، إنهم غشاشون ليس أكثر".[5] "والمجتمع إما أن يدينهم صراحة أو يجد بعض المتعة في مراقبتهم، متسليا بعميهم، وأحيانا يرتعد خوفا من الخطر الذي يعرضون أنفسهم له".[6]

وإذا كان هذا شأن الكتاب الذين تخرجوا من المدرسة الفرنسية من أمثال *مولود فرعون* فإن الأمر يختلف عند بعض الكتاب الذين تربوا على النهج الإصلاحي، وتشربوا من فكره من أمثال *أحمد رضا* حوحو الذين لم يجدوا حرجا في الاهتمام بهذا الموضوع (الحب)، حيث يمكن وصف موقفه بالجريئ خاصة في الفترة التي كتب فيها قصصه، أي فترة الأربعينات. ففي قصة (القبلة المشؤومة) يؤكد على أهمية الحب قائلا:"... وكنت أشرح له (صديقه) ضرورة الحب في الحياة، وأؤكد له أنه دافع التقدم، ومبعث النبوغ، ومرسل العباقرة، كما كنت أفهمه أنه لا دخل

([1]) عايدة أديب بامية: تطور الأدب القصصي الجزائري، المرجع السابق، ص:229 .

([2]) من رسالة كان قد بعث بها محمد ديب للمؤلفة عايدة بامية، ماي 1970.

([3]) عايدة أديب بامية: تطور الأدب القصصي الجزائري، المرجع السابق، ص:230.

([4]) *La terre et Le sang*, p ,34.

([5]) *Ibid*, p ,203.

([6]) *Ibidem.*

للحب في الفسق على العكس ما كان يتوهم، وأن الحب الحقيقي الصادق لا يكون إلا طاهرا نقيا". [1]

في رواية (الأرض والدم) لـــ*مولود فرعون*، وبالرغم من طابعها العروقي (Ethnique) فإن الكاتب يعرض فيها وجهات نظر الناس للحياة ومشاكلها، من ذلك صعوبة العلاقة بين الرجل والمرأة بسبب العادات والتقاليد القبائلية في قرية إيغيل نزمان، حيث تنشأ علاقة من بين *عامر* و *شابحة* زوجة *سليمان* والذي يكبرها سنا، وتفشل في الإنجاب منه وتنتهي بالإنصياع لتراوتها وتخون زوجها مع *عامر* زوج صديقتها الفرنسية "*ماري*" لتكون نهاية هذه العلاقة درامية.

كل شيء بدأ بعد عودة *عامر* رفقة زوجته "*ماري*" من فرنسا، فقد عمدت "مدام" كما يحلو لـــ*عامر* أن يناديها إلى نسج علاقات مع نساء القرية، اللواتي أخذن يترددن على دارها، ومن هؤلاء النسوة *شابحة* والتي كانت تخفي حبها لـــ*عامر*. لم يخالجها شيء حتى عرفت أخيرا أن *عامر* بالنسبة إليها ليس صديقا عاديا، ولكن ذلك الذي تحبه والذي يخفق إليه قلبها دون أن يعلم بها." [2]

"أيبقى جاهلا طول المدى". [3]

كانت *شابحة* قلقة تساورها شكوك في حب *عامر* لها والذي يخاطبها بأخته إنها تشعر بالخوف من أن ينكشف أمرها أو يكون *عامر* يبغضها. إن علاقة *عامر* بـــ*شابحة* بدا عقلانيا قائما على الثقة المتبادلة. أما "*ماري*" بطبيعتها الباريسية لا تعير لأمرها أدنى اهتمام ولا يبدو أنها تغير على زوجها لقد قالت له ذات مرة :

-"إن زواجكم لعجيب عجاب، *سليمان* ليس جديرا بـــ*شابحة*، إنها في حاجة إلى الحب وهذا واضح تماما.

فرد عليها :

-و لكنه يحبها كثيرا كما تعلمين! وزواجهما موفق! لديك أفكار، ثم لم العجب؟ تفتح الشهية أثناء الأكل (L'appetit vient en mangeant) كما أن الاعتبارات العلمية تلغي ما عداها ليس في هذا المكان وحده لقد عرفت هذا هناك.

-بالفعل و مع ذلك فأنا أرق لحالها... إن الذي يليق بها أحد مثلك ... .

---

(1) عايدة أديب بامية، نقلا عن المجاهد الثقافي، 1968، ص:21.

(2) *La terre et Le sang*, p ,162 .

(3) *Ibidem.*

-آه! آه! أحدثتك بهذا الشأن؟ أنت غيورة الآن!.

-لا تغضب يا عزيزي ... إن الغضب ليس من شيمي ...".[1]

أيقظت كلمات *"ماري"* في *عامر* عواطف المراهقة إنه بحاجة إلى تجربة، إنه لا يريد أن يستيقظ من الحلم على واقع يحرمه من هذه اللذة، وهذه السعادة التي بدأت تسري بداخله، إنه خائف من هذه التجربة، خائف ألا يجد نفس المشاعر لدى *شابحة* كيف يمكنه التأكد من صدق مشاعرها، صحيح أنها كانت تتردد على منزله ولكن لتسلي *"ماري"* و زوجها، فهل يمكن فهم ذلك على أنه ذريعة للتقرب من *عامر*؟ وحدها *"ماري"* التي كانت تقرأ أحاسيس *شابحة* ولكنها لم تستطع أن تواجهها ولماذا المواجهة إن لم تر في ذلك خطرا كبيرا؟.

كانت تلك الليلة التي عاد فيها *عامر* متأخرا لتخبره أمه *كمومة* بضرورة المبيت في بيت *سليمان* زوج *شابحة* الذي كان غائبا لحراسته من اللصوص، فما دبرته العجوز *كمومة* و*سمينة* والدة *شابحة* بإحكام لتحقيق رغبتهما في أن يريا *شابحة* حاملا، خاصة و أن *"ماري"* التي توصف بالكافرة ظهرت عليها أعراض الحمل، أما *شابحة* ابنة *رمضان* الذي لا ينقطع عن الصلاة والتضرع إلى الله ظلت بعد مرور السنين عاقرا، لقد فهمت *شابحة* اللعبة "كيف يجرأ على اغتنام هذه الظروف ويحاول الإساءة إلى شرفها".[2] اكتشف *عامر* اللعبة أيضا "فتقابلت النظرتان وباحتا بكل أشواقهما".[3]

قالت: "اتبعني يا حبيبي الغالي واهزأ بهذا الفخ السخيف الذي لا جدوى منه، احتقر والدتك ووالدتي! لو كان بإمكاني أن أكرههما و أن أرتمي بين يديك، إن الفخ قد أعد بإحكام اذهب أنا خائفة، أتركني، أحبك".[4]

لم يتمالك *عامر* نفسه و هو يسمع من *شابحة* هذا الاعتراف الصريح لقد تأكد الآن من حب *شابحة* له، غمرته لحظات من السعادة لم يشعر بها من قبل، خيرها بين الذهاب عند الأقارب أو أن تبيت عند *كمومة* و زوجته *"ماري"*، وافقت على الذهاب معه إلى بيته، و في الطريق الذي كان يشبه الصحراء ، فرصة تعانق فيها العاشقان، و لكن يبدو أن أعينا كانت ترصد هذا المشهد الرومانسي.

([1]) *La terre et Le sang*, p ,164.
([2]) *Ibidem.*
([3]) *Ibidem.*
([4]) *Ibid*, p ,189.

ــ"أنا خائفة يا حبيبي نحن مراقبان .. *حمامة* و*حسين* يتوجسان بنا." [1]

لا شيء يمكن أن يخفى على القرية و أهلها، لقد أصبح العشيقان حكاية تسرد، تتداولها الألسن، إنها غفلة العشاق حين يأخذ بهم الهيام والعشق درجة يتصرفون فيها كالمجانين. الفضيحة سوف تنفجر، و بطبيعة الحال فإن *حمامة* هي من سيفجرها، إنها لم تطق يوما *شابحة* كانتا في فترة الصبا قلما تتفقان على أمر ما، إنها فرصتها للانتقام من *شابحة*.

ظل *عامر* و *شابحة* على أفواه الناس لأيام عديدة.

-"مضى شهر و لا حديث للقرية إلا علي، و الفضل في ذلك لزوجتك". قال *عامر* لــ*حسين* زوج *حمامة* الذي تلون وجهه.

ــ "لزوجتك و أنت يا *حسين*". [2]

كان ذلك اليوم من أمر الأيام على *حسين* حين جابهه *عامر* بالأمر، لا شك وأن *سليمان* زوج *شابحة* قد وصلت إلى مسامعه حكاية زوجته مع *عامر*. لقد بدت الشكوك تحوم حول الزوجة الخائنة، كل سلوكاتها التي تغيرت تدل على ذلك. تأكد *سليمان* حين رأى وسمع ما دار بين العشيقين الخائنين في المساحة المجاورة لمترل *عامر* بأن ما حيك من كلام حولهما صحيح. دارت في مخيلته أشياء كثيرة، لقد أصبح موقف *شابحة* سخيفا، أخذ يشمئز منها، كل شيء كان يوحي بأن أمرا ما سيحدث، إن الذي كان يخشاه سكان إيغيل نزمان و خاصة *حسين* وزوجته الغيورة قد وقع. لقد نزل الخبر على الجميع كالصاعقة، لقد مات *عامر* و *سليمان* في المحجر إنه حادث هكذا فسر الأمر، مات الزوج و العشيق، هل كانت الحادثة تصفية حسابات؟ لا أحد يعرف.

إن تلك المشاعر العميقة لم يكتب لها أن تنمو، إنها قوة التقاليد التي تحرم مثل هذا الحب. يقول *فرعون*:" نحن لا نعترف بأي حق للأحبة المتخفيين، إنهم غشاشون ليس أكثر"[3] وأن المحبين في أعماقهم لكونهم متشربين بأفكار مجتمعهم عن شرعية الحب ولا شرعيته يشعرون بالخطيئة والذنب، ولذلك فإن مسرتهم تنعدم وتضيع و"ها هي *شابحة* تعتبر نفسها مجرمة". [1]

([1]) *La terre et Le sang*, p ,194.
([2]) *Ibid*, p, 220.
([3]) *Ibid*, p, 220
([1]) *La terre et Le sang*, p, 204.

ولأن المحبين يعرفون أن مجتمعهم لا يرحمهم في مثل هذه الحالات، لذلك فإنهم يخافون أن يدينهم أكثر من أي شيء آخر."كانوا يخشون الإدانة القاسية أكثر من الخطر".[2]

وإلى جانب هذا الخط العاطفي للرواية والذي يصبغ جانبها بالصبغة الرومانسية، فإن مشاهد الطبيعة لعبت دورا مساعدا لتعزيز هذا الجانب (الجانب الرومانسي)، حيث عمد الكاتب إلى حشد المناظر الطبيعية التي تصور جمال قرية إيغيل نزمان، وهذه المناظر الطبيعية في الرواية لم تكن مجرد وسيلة لإعطاء خلفية لحياة القرية البسيطة، ولكنها لعبت دورا في إبراز أهمية الأرض وتعلق الفلاح القبائلي بها، ومدى ارتباطه الروحي والعقدي بجذوره في أعماق هذه الأرض.

"كان اليوم جميلا، وبلاد القبائل مبهجة خلال هذه الفترة... إنها جبال عملاقة جبارة جرداء ذات بياض رمادي باهت غالبا ما يحف بخاصراتها، وذراها الشاهقة... الكثيفة، ولا تزال قممها مغطاة بالثلوج الساطعة، رغم حلول شهر أفريل هذا بسمائه الزرقاء، إنها توفر حينئذ لسكان الجبال عرضا كاملا من القوة القصوى والجمال المتوحش، وتظهر القرى القزمية المتواضعة والمختبئة بقاعدتها أو المنتشرة على قمم غابات بأعدادها الكثيرة، وكأنها ترتعش خوفا أو تسجد أمام إله جبار، وفي الشرق والغرب تنتصب في كل مكان قمم الجبال، والوديان السحيقة الضيقة حيث تتجمع السواقي التي تلتقي جميعا هناك في السهل".[3]

"إنها رياض بلاد القبائل التي احتفظنا باسمها اللاتيني هورتي، وبالفعل فإن تغزران تعد هورتي بأتم معنى الكلمة. كان المسلك سحيقا وهاويا تزينه أشجار العوسج الغزيرة وأشجار الوزان البيضاء والزرقاء والحمراء والصفراء المتسارعة نحو المنحدر الشديد تغطي أكوام النضيد والدخلات تتحدى العابرين بزقزقاتها والنساء والأطفال يتساوون بأصواتهم البلورية".[4]

لقد أعجبت *"ماري"* بهذه المناظر الفاتنة، وأضحت كالساحرة التي جاءت لتتحلى بحضورها هذه المناظر الطبيعية في الريف القبائلي، لقد وجدت بلاد القبائل جميلة جدا، لم تتأسف بمجيئها إلى هذه الربوع، كان لا بد من المجئ بأي ثمن كان، فالحياة في باريس تشبه حياة الكلاب الفقيرة مقارنة بالحياة الجديدة في بلاد القبائل.

رواية (عين الحجر) للكاتب *علاوة بوجادي* من الروايات التي أدرجت ضمن الاتجاه الواقعي النقدي (ينظر اتجاهات الرواية العربية في الجزائر). غير أن سمة الرومانسية فيها بارزة لذلك

---

(2) *Ibid*, p, 202.
(3) *Ibid*, p, 38.
(4) *Ibid*, p, 39.

بدا لنا أن ندرسها ضمن هذا الاتجاه للاعتبارات الآتية:

أ– صحيح أنه لا يستطيع أحد أن ينكر على الكاتب الحق في اتخاذ موضوع العلاقة بين الرجل والمرأة مجالا للكشف عن رؤيته للصراع الطبقي، غير أن الكاتب ضخم دور هذه العلاقة بحيث غطت على جميع المشكلات الأخرى (علاقة *مصطفى* بـ*سميرة*) (علاقة *سميرة* بـ*رشيد*) (علاقة الشيخ *عبة* بـ*رشيدة*)، حيث ظهرت مفصولة عن الظروف الاجتماعية الأخرى في القرية، وكأن هذه القرية لا تنام ولا تستيقظ ولا تتنفس إلا عبر هذه العلاقات العاطفية، وبالتالي فقد احتفظ لها بسيطرة واستقلال كاملين على كل العلاقات الأخرى. وفي نفس الوقت أخضع هذه العلاقة لرؤية خاصة حيث ينظر إلى الحب من موقف طبقي يرى فيه أن الحب إذا لم يتحقق بين أفراد طبقة اجتماعية واحدة، فإن مآله الفشل، فهو مجرد خداع، وأن الحب الحقيقي هو الذي يقوم بين أبناء الطبقة الواحدة، وهو ما يفسر فشل *مصطفى* في علاقته مع *سميرة* وفشل *عبة* الشيخ مع *رشيدة*.

ب– الطبيعة في هذه الرواية ساهمت بشكل أو بآخر في جعلها تتسم بالرومانسية، حيث تعرض صورا عن الريف، فالطبيعة جميلة مستقلة عن البشر إلا إذا لجأوا إليها، إلى أحضانها يلتمسون الراحة، فتضمهم إليها حانية تزيل متاعبهم وآلامهم، ففي هذه الرواية تمثل الطبيعة لوحات جميلة، بالرغم من أنها ظهرت بلا دور، وأنها سلبية جامدة، بمعنى آخر أنها تقوم بدور ديكور جميل.

ج– أن الشخصية الرئيسية *مصطفى* التي برزت رافضة للوضع الاجتماعي الناتج عن التفاوت الطبقي لم تكن ثورتها عن علم ودراية، بل كانت ردة فعل لموقف ذاتي، فكان بانطوائه وعزلته قد أطر نفسه بإطار رومانسي عزله عن الواقعية وأبعده عنها، فسمة الانعزال واللجوء إلى الخيال والحلم، حيث يعيش في أجواء من الخيال الرومانتيكي العذب مع حبيبته وهو يتخيل نفسه في كثير من صور البطولة الرائعة التي ترفعه إلى مستوى طبقة *سميرة* والتي تتيح لحياة الفرد الاستمرار بهدوء دون أن يعكر صفوها الاتصال مع الناس تلك من أبرز سمات الشخصية الرومانسية.

تدور أحداث الرواية في قرية عين الحجر التي يصر الكاتب على أن يطلق عليه "مدينة" مع أننا لا نعثر من خلال الوصف على ملامح هذه المدينة، خاصة وأن زمن الأحداث هو المرحلة

الأولى للاستقلال، وربما قصد بها الكاتب قرية كبيرة (Bourgade) .

بطل الرواية *مصطفى* شاب يعيش رفقة جدته *فطومة* وأخته *الزهرة* بعد أن فقد والديه إبان فترة الاحتلال الفرنسي، يقطن في حي (Les Indigènes) أي الأهالي وهي تسمية تحمل أكثر من دلالة. يعمل في سوق القرية عند *الحسين* الخضار، بينما تعمل جدته خادمة عند أسرة *سي بلقاسم* البرجوازي المقاول بالبلدية، والمتهم بالتعاون مع السلطات الفرنسية قبل الاستقلال.

يقع *مصطفى* في حب *سميرة* ابنة *سي بلقاسم* بعد ليلة قضاها معها في غرفتها، ومن حينها وهو يكتم آلامه ولواعجه، ومع تكرار اللقاءات الليلية في غرفتها وفي غفلة من أهلها، ازدادت حرقته دون أن يصرح لها بذلك، ليكتشف أخيرا أنه لا يختلف عن كلبها "ديكي"، وأنها تستغل فحولته فقط لقضاء نزواتها التي لا تنتهي، وهي التي أحبت من قبله *مراد* ثم *رشيد*، فكان يلجأ إلى كي زناده للتخفيف من معاناته، ثم يقرر قطع الصلة بها والتفرغ لعمله ودراسته باعتباره طالبا ثانويا مثل *سميرة*، وينجح في اجتياز البكالوريا ويقرر مواصلة دراسته. أما *سميرة* فأصبحت تجربة طواها النسيان. يجد *مصطفى* في الشيخ *عبة* ملاذا يلجأ إليه ليفرغ شحناته وليطفئ نيرانه المتأججة نتيجة تصرف *سميرة*، واحتقارها لمشاعره وعواطفه الصادقة، فيكتشف *مصطفى* في الشيخ *عبة* *"دون جوان"* آخر حين أسر له بعلاقته بابنة القاضي *رشيدة* التي وقعت في حبه حين كان "هزيا" وكيف قضى القاضي على أحلامهما وحال بينه وبين *رشيدة* التي هامت على وجهها بعد فشلها في تجارب مختلفة، وظل الشيخ يترصد أخبارها ويبحث عنها لعله يلتقيها مرة من المرات، ويختفي الشيخ فجأة وتختلف الروايات عن تواجده.

لعل العارف بالريف الجزائري وعلاقات أفراده وكذا الوضع الاجتماعي المليء بالأعراف المختلفة لا يمكن أن يقبل بتصرفات شخصيات الرواية خاصة *سميرة*، فمهما افترضنا أن أسرة هذه الأخيرة متطورة في أسلوب حياتها، وطرق العيش، ومهما كان تحررها فلا يمكن تصور ترك فتاة في سن *سميرة* دون أدنى مراقبة في لباسها وحركاتها[1] بل لا نحس بأدنى خوف وهي تدعو *مصطفى* ليلا إلى بيتها، والسهولة التي يجدها هذا الأخير في قضاء الليلة معها، وهو الخادم الذي يحمل يوميا صناديق الفواكه والخضر للأسرة، بل كيف يمكن ترك فتاة في مثل سن *سميرة* لوحدها لمدة يومين دون مؤنس إلا من كلبها "ديكي" في مجتمع قروي يرى دائما الليل مظنة السوء؟، ثم كيف نقبل

([1]) مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، المرجع السابق، ص:70.

بوقوع *مصطفى* في حب *سميرة* وهو الذي تربى في أحضان القرية المحافظة .بمجرد أن قضى ليلة حمراء معها، مع العلم أن الكاتب لم يمهد لهذا اللقاء، فما الذي يدعو *مصطفى* إلى حب *سميرة* وهي الفتاة التي قدمها الكاتب في صورة فتاة لاهية لا هم لها سوى إشباع نزواتها دون أن تعرف لماذا تفعل ذلك؟ ولماذا اختارت *مصطفى* بالذات والفرق شاسع بينهما؟، فهو ينتمي إلى طبقة فقيرة، وهي تعيش في جو من المظاهر "البرجوازية "حتى لكأن *سي بلقاسم* يعلن عن وجوده بعين الحجر بواسطة ابنته"[1] إلا أن يكون الكاتب قد أراد من هذه العلاقة بين البطلين نوعا من التمثيل الاستعاري يفتت من خلاله تلك الفوارق الطبقية ويفضح الطبقة "البرجوازية" أمام الملأ، ويحقق *مصطفى* ذاته عبر فحولته "الليلة ليلة التحدي، وليس من سلاح سوى فحولتي"[2] ليكتشف أنه لا يفرق عن كلبها "ديكي" "تستغل عواطفي لتجعل مني ديكي آخر ينقلب بالليل إلى شاب فحل".[3] عرف بعدها أنهما ينتميان إلى عالمين مختلفين، وأن ماكان يعيشه من رومنسية ساحرة لم تكن سوى وهما. وإذا كان *مصطفى* كان يلجأ إلى كي زنديه حتى لا يعود إلى *سميرة*، فإنه إضافة إلى غرابة الفعل في العرف الريفي، فإن الشيخ *عبة* اعتبره قلة رجولة "هذا أنت الذي كنت أقول عنه راجل... رجال آخر زمان".[4]

وجد *مصطفى* في قصة الشيخ *عبة* حارس السوق ما يخفف عنه معاناته النفسية، حيث يسرد الشيخ في ثمان صفحات قصة غرامه التي تشبه إلى حد بعيد الدراما العربية التي تعرض على شاشات التلفزيون، حيث كان "هزيا" وقفت *رشيدة* ابنة القاضي على إحدى بطولاته فوقعت في غرامه، وكانت غاية في الجمال "فتاة مثل القمر"[5] حتى أنه حينما رآها لم يستطع أن يصبر عليها.

ومرة أخرى يصر الكاتب على جعل هذه العلاقة بين شخصين من عالمين مختلفين، وبنفس طريقة *مصطفى*، كان يتسلل إلى غرفتها كل ليلة، يالها من قرية**!** تحيى دون ضوابط عرفية وأخلاقية، هكذا تتم اللقاءات، وكأن المتسلل ذاهب إلى السينما، هل خلت القرية إلا من اللصوص و"الهزية" من أمثال *عبة* حتى تقع *رشيدة* في غرامه، وكأن ما قاله القاضي حين رد خطبة *عبة*:

---

(1) عين الحجر، ص:63.

(2) الرواية، ص:11.

(3) الرواية، ص:63.

(4) الرواية، ص:31.

(5) الرواية، ص:42.

"ليس لي بنات يهنّ عليّ لكي أزوجهن من قطاع الطرق واللصوص"[1] أمر يكرس الطبقية ويقضي على أحلام العاشقين من أمثال *عبة* و*رشيدة*، بل جعل القاضي ينتقم لشرفه حين علم بهذه العلاقة، فحاول أن يقضي على فحولته، واكتفى بإحداث جرح في ساقه عقابا له.

كان على الكاتب أن يتعامل من خلال الرؤية الاجتماعية السائدة في المجتمع القروي وعاداته وقيمه، ومن خلال نظرة الشخصية القروية للحياة حتى وإن كان للشعوذة نصيب فيها.

فإذا كنا لا نتفق معه في طريقة فضح الطبقة البرجوازية، فإننا لا نتفق معه أيضا في طريقة كشف المشعوذين والدجالين بتلك الصورة الجنسية الصارخة على أنهم أصحاب نزوات "الشيخ صاحب نزوة، في السابق كان إذا أعجبته بنت أجلسها في حجره. هذا معروف عن المشايخ المرابطين منذ القديم... الناس تتقبل نزواتهم... فليس فيها ما يضر"[2] حيث أظهر الشيخ *النوادي* وكأنه يداعب مومسات محترفات وليس بنات القرية اللواتي قصدنه للتبرك، وهن اللواتي نهضن على الحياء والمحافظة على الشرف، بل جعله الكاتب عنصرا فاضحا لـــ*سي بلقاسم* وذلك من خلال ربط علاقة غير شرعية بينه وبين زوجته والتي تسر لزوجها بأن ابنتيه ليستا من صلبه. ألم يكن في مقدور الكاتب فضح أمثال *سي بلقاسم* إلا عبر الجنس، خصوصا والأمر يتعلق بسكان قرية بأعرافها وقيمها الرافضة دوما لمثل هذه الممارسات، أم أن توظيفه "كثيرا ما يكون... لا بهدف التحليل والتعليل ورد المسببات إلى الأسباب، وإنما يكون بهدف الرمز أو الإسقاط أو رسم معادل موضوعي لما يريد الفنان أن يقول عن أمر بعيد كل البعد عن موضوع الجنس".[3]

وإذا كانت القرية في هذه الرواية تموج في مشاكل عاطفية وطبقية، ولا يتنفس السكان إلا عبرها، بالرغم من إقامة الزردات التي يجددون من خلالها العهد مع النشاط والحركة بعيدا عن الرتابة المعتادة، فإن الكاتب لا يطيل الترويح عن القارئ ليحمله إلى لوحات وديكورات جميلة عن الطبيعة في الريف "وجدت *نادية* نفسها تنهض باكرا على صياح الديكة وثغاء الأغنام وخوار الأبقار وتصايح الرجال... تنضاف إليها زقزقة العصافير المعششة في قمم أشجار السرو العالية...".[1]

([1]) عين الحجر، ص:42.

([2]) يوسف الشاروني: الجنس في القصة العربية المعاصرة، مجلة آخر ساعة المصرية، فيفري 1963، ص:37.

([3]) الرواية، ص: 166.

([1]) عين الحجر، ص:166.

"تستقبل نسيما نديا يعبق بأريج أشجار السرو والبرقوق، تتنشق الهواء الصافي في استمتاع ونشوة بالغتين... ."

"بمجرد أن تطلق الديوك صياحاتها الأولى في الفجر تنهض الفلاحات، يتقاسمن المهام في انضباط يشتغل بعضهن في جلب حليب الأبقار والنعاج، ووضع آنية ضخمة، يشتغل قسم آخر في تنقية الاصطبلات وكنس ورش ما حول المترل الكبير، وقسم ثالث في جمع البقول والخضراوات...".[2]

([2]) الرواية الصفحة نفسها.

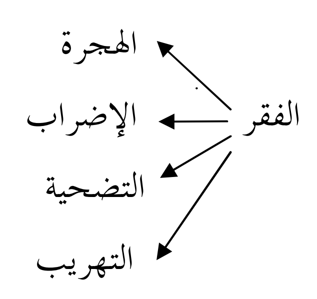
خاتمة

تمحورت هذه الدراسة حول الريف الجزائري والتحولات التي عرفها منذ فترة الاحتلال الفرنسي إلى عصر التحولات الكبرى (اقتصادية واجتماعية وأيديولوجية) وكيف انعكس ذلك على المتخيل الروائي.

وتحليل هذه الإشكالية إنما يكون من خلال تتبع التحولات التاريخية التي مر بها الريف الجزائري من الناحية الواقعية والتي تشكل مادة للمتخيل يستمد منها محتواه.

كل تلك المستجدات أفرزت واقعا صراعيا في الريف الجزائري بين مختلف القوى الاجتماعية المكونة لأنساقه التراكبية، وبين القوى المختلفة التي عملت على إقصائها وتهميشها طيلة المراحل التي مر بها الريف الجزائري. وقد خلصت هذه الدراسة إلى النتائج الآتية:

- أن جل الروائيين الذين اعتمدت الدراسة على أعمالهم ينحدرون من أصول ريفية أو عاشوا قسطا من حياتهم في الريف، فتجلى اهتمامهم بقضايا الريف عن عمق وانتماء.
- هذا الاهتمام بالريف يعود إلى ارتباطه بالأحداث الكبرى التي عرفتها الجزائر، بدءا بالثورة التحريرية وانتهاء بالثورة الزراعية.
- حاولت الروايات أن تقدم صورة عن الريف الجزائري، فإذا به يبدو سلبيا مضطهدا للإنسان البسيط، قاتلا للأمل، مختفيا وراء البراءة والطيبة، صورة ينتشر فيها الجهل والفقر، والإيمان بالخرافات والدروشة.
- بروز الريف في مواجهة خفوت المدينة راجع إلى الأيديولوجيا التي جعلت من المدينة رمزا للنظام الكولونيالي.
- كانت النصوص الروائية أثناء فترة الاستعمار تهدف إلى تأسيس خطاب مناهض لخطاب الآخر، منطلقها الفلكلور الريفي.
- أن هذه الروايات التي تناولت الريف في سياق منفرد أو في سياق تعارضه مع المدينة تكاد تشترك في المضامين الثلاثة (الوطنية، الاجتماعية، العاطفية)، فلا تخلو رواية من واحدة من هذه المضامين إما تناولا كاملا أو إشارة.
- في المضمون الاجتماعي تلتقي الروايات في تأكيدها على معاناة الريف منذ فترة الاحتلال إلى مرحلة التحولات.
- تجمع الروايات على أن الفقر كان وراء إقدام الشخصيات على المغامرة من أجل تحسين وضعياتها والخروج من دائرة العوز كـــ"الترابندو"، الهجرة، الإضراب، التضحية.



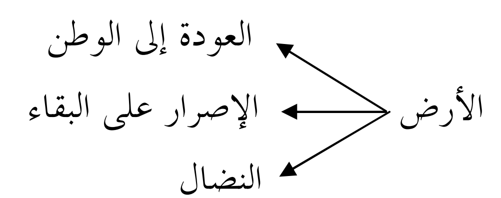
- تشترك الروايات في الدوافع التي تقف وراء الحركة والفعل في الرواية، ويمكن أن نحدد محورين أساسيين لهذه الدوافع: الأول هو دافع الارتباط، أما الثاني فهو دافع الوجود ولهذين المحورين تجليات عديدة.

أ. المحور الأول: الارتباط بالأرض

وتشهد تجليات هذا المكون الدلالي في سلوك أهل الدشرة و *الأخضر بن الجبايلي* تحديدا في (الجازية والدراويش) وهو السلوك المناهض لفكرة الرحيل من الدشرة إلى القرية الجديدة. كما تظهر في عودة *أوقاسي* إلى قرية "إيغيل نزمان" مع زوجته *"ماري"* وإعادة بناء حياة جديدة من خلال فلاحة الأرض واستغلالها، بالرغم من المغريات المادية التي كان بإمكانهما الاستفادة منها في بلاد المهجر حيث كانا يعيشان. وأيضا في نضالات الفلاحين في قرية بني بوبلان، وإصرارهم على استرجاع أراضيهم المسلوبة التي استولى عليها "الكولون"، والرواتب الضئيلة التي كانوا يتقاضونها.

ثم قرية *اللاز* بعد قناعة سكانها بأن الخلاص من هذا المستعمر واسترداد الأرض والعرض ليس له من ضريبة سوى ضريبة الكفاح. وأيضا في سعي *ابن القاضي* الحثيث للمحافظة على ممتلكاته من التأميم، فيلجأ من أجل ذلك إلى عرض زواج ابنته *نفيسة* على *مالك* رئيس البلدية. وأخيرا ما الذي يجبر *معراج* وسكان القرية في الجنوب على البقاء في قريتهم رغم الظروف المناخية الصعبة، خاصة في فصل الصيف حيث الجفاف، وريح السموم العاتية غير الأرض التي تعلقوا بها كما علقت جذور أشجارها ونباتها بهذه الأرض.

ويمكن ترسيم أثر الأرض على الحدث الروائي كالآتي:



ب. المحور الثاني: الدافع الوجودي

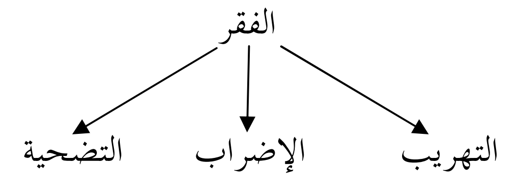
الأحداث في هذه الروايات تتمحور حول البحث عن الظروف الإنسانية التي تحفظ كرامة العيش، وهذه الظروف ترتبط بأنوية ثلاث، يمكن تصنيفها ضمن ثلاث بيئات هي:

- البيئة البيولوجية
- البيئة النفسية
- البيئة الاجتماعية

كل واحدة من هذه البيئات تشكل حافزا ديناميكيا كان وراء معظم القضايا الاجتماعية التي عالجتها الروايات، وهذا يفسر التزام الروائيين بقضايا شعبهم، خاصة في الأرياف التي تعيش التهميش والإهمال، فهي لا تبرح تعاني مشاكل تحول دون بلوغ القدر المطلوب من العيش، في المقابل تتمتع فئات من بحبوبحة العيش في المدن، فارق يعمل على توسيع الهوة وتكريس الطبقية، وهي موضوعات تستهوي القلم فيجري فيها، ويلذ للخيال فيحلق في أجوائها المتأزمة القاتمة.

إن قصة *صالح بن عامر الزوفري* في (نوار اللوز) هي قصة صراع الإنسان مع واقعه لإثبات وجوده ضد فئة تسعى إلى تهميشه ثم سحقه، فيلجأ إلى التهريب نحو الحدود معرضا بذلك حياته للخطر، والدافع حتى يضمن من وراء ذلك توفير أقل قدر ممكن من متطلبات العيش. وهو الدافع (الفقر) الذي حمل فلاحي بني بوبلان على تجميع كلمتهم وإعلان رفضهم للظروف القاسية التي يعيشونها، وإصرارهم على الوقوف في وجه "الكولون" وهو الأمر نفسه الذي حدث لـــ*"رابح"* الراعي و*"الأخضر بن الجبايلي"* وسكان الدشرة.

أيضا بالإمكان بيان أثر الفقر في الفعل الروائي كالآتي:



- تشترك الروايات في محاولة تشكيل واقع الريف، أي محاولة تجسيد أطوار من الحياة الشعبية الصادقة في أبسط صورها وأدناها إلى الأصالة، وهم في ذلك متفاوتون في قدرتهم على عرض الواقع على المخيلة الروائية، كما أنهم يدركون أن عملهم يستدعي القطيعة مع ما هو واقعي ليتمكنوا من إعادة تشكيل الواقع، بمعنى أن الرواية تهدم الواقع، وتعيد تشكيله بصورة أجمل حتى لا يظهر فيه بصفة واقع الواقع، مع أن كل رواية ليست قادرة على نقل

الواقع بسحريته، ذلك أن كبار الكتاب وحدهم يستطيعون إعادة تشكيل الواقع.

- لقد عمد الرواة إلى توظيف آليات فنية تكاد تكون مشتركة، وإن كنا قد اقتصرنا على ثلاثة منها هي الوصف والتراث الشعبي والحوار، حيث أفاد الروائيون بحكم معرفتهم بالحياة الريفية، كونهم قضوا طفولتهم في الريف من تلك الموروثات الشعبية ووظفوها لاستجلاء دواخل الشخصية الريفية، مبدين مواقف تراوحت بين المحايدة والنقد، كما وجد بعضهم هذه القضايا معبرا لمواجهة المدينة وقيمها الزائفة.
- أما الوصف، فإن الرواة قد حصلوا على تفويض كامل من شخصياتهم للإحاطة بالحيز الذي يستغلونه إحاطة شاملة، حيث عمدوا إلى تركيز اللقطة على وصف المكان وما يحويه من أشياء، ثم سحب ظروف الواقع المعيشي والبيئي على ملامح المكان الذي يوحي غالبا بحالة الإنسان الريفي الذي تتقاسمه هموم الفقر والمرض والبطالة المستمرة التي غالبا ما تجعل حياته مهددة أو قاب قوسين من الانسحاق الكلي أو الضياع. فعالم القرية كما وصفته الروايات ليس "يوتوبيا" اجتماعية وليس جحيما، سواء كانت بنية المعارضة من داخله حيث الاستغلال والجهل والخرافة والتنافس وقسوة الواقع والأخلاقيات التقليدية في أتون علاقات بؤس أو شروط معينة للعمل والكسب، أو كانت بنية المعارضة له من خارجه أي من المدينة، أو من تكوينات اجتماعية مضادة لبساطته أو تخلفه.
- فيما يخص الحوار، فإنه أبان عن حقيقة الشخصية الريفية في بساطتها وتلقائيتها من خلال الحديث العامي المتداول بينها، كما كشف عن كوامن النفس البشرية، إضافة إلى إسهامه في تنمية الحدث والوصول به إلى الذروة. وإذا كان الكتاب المتأخرين أكثر جرأة في توسيع دائرة العامية في حوارات الشخصيات من الرواد المؤسسين للرواية في السبعينات (*وطار، وابن هدوقة*) كون هؤلاء يميلون إلى استعمال الفصحى ويضيقون من دائرة العامية فلأنهم كتبوا تلك الأعمال في فترة الرهانات الثقافية الكبرى، حيث كان الصراع على أشده بين دعاة التعريب من جهة ودعاة التغريب من جهة أخرى فكانت الكتابة بالعربية الفصحى منهج دعاوى لمعركة التعريب في عهد الرئيس الراحل *هواري بومدين*.
- شكل المكون الريفي مرجعية بحثية هامة في فهم الشخصية الريفية والكشف عن ميولاتها الفكرية والسياسية، حيث كانت هذه الشخصية محور الدراسات النفسية والاجتماعية تبحث عن علاقتها بهذا المكون وانعكاساتها على سلوك الشخصية الريفية، وقد واكب

الأدب العربي و تيرة التحول الذي شهدته الشخصية الريفية وظلت قريبة الصلة، حيث عرفت العقود الخمسة الأخيرة من القرن العشرين تناولا عميقا لقضايا الريف والفلاح ومشكلة النزوح وإفرازها... وظل إنسان الريف ذا أثر بارز في تشكيل المخيلة الإبداعية وتجلت في نطاق واسع من المشهد القصصي الجزائري، ولعل روائيينا في أعمالهم المدروسة قد استطاعوا أن يقدموا لنا الريف وأنساقه التركيبية (فلاحون، إقطاعيون موظفون ...) والملامح الأساسية للحياة، كما حاولوا أن يقدموا تفاصيل عن الوجود الإنساني ضمن نطاق حركة هذا الإنسان الريفي و فعله الاجتماعي وهاجسه الذاتي.

- تجلت صورة المرأة في مضامين الروايات كعنصر متفاعل في عديد الجوانب الاجتماعية والسلوكية باعتبارها حالة إنسانية غير مفصولة عن الرجل وقانونه من جهة، والمجتمع الريفي وقانونه من جهة أخرى، كما قدم الروائيون المرأة وهي تقابل مصيرها المحتوم من دون إرادة منها، فكانت استجابتها لهذا المصير أكبر بكثير من استطاعتها اتخذ القرار. هي عالم محاط بهالة محرمات، عالم لا تتعدى حدوده الوحدة الكلية للمجتمع يمارس عليها الرجل سلطته بكل امتلاء
- حرصت الروايات على تصدير الفعل الإنساني غير معزول عن إطار الجماعة، فكانت الجماعة حاضرة في هذه الروايات فعلا وسلوكا، حيث حرصت على الإلمام بجوانبها المختلفة، فظهرت بمظهرين مختلفين: المظهر الأول برزت فيه كقوة منتفضة وإرادة قوية وإصرار على تغيير الواقع في سيرة كفاح (الحريق)، في حين كانت الجماعة في المظهر الثاني غير فاعلة مسلوبة الإرادة أو محكومة بتأثيرات خارجية أهمها مؤثرات المعتقدات الشعبية والخرافات السائدة في الواقع الريفي، الأمر الذي أظهر حرية الفعل الإنساني للجماعة مرهونة ومقيدة (الجازية والدراويش).
- لم تمثل المدينة في الروايات المدروسة عنصرا أساسيا في ميزان علاقة الإنسان الريفي بالعوامل الاجتماعية والاقتصادية والنفسية، فقد رصد الكتاب وعي البيئة الريفية وإنسانها مواقع المدينة ونماذجها الإنسانية في ظل علاقة المواجهة والتي غالبا ما تكون عملية صراع بين القيم المتضادة، وتظهر هزيمة الريفي أمام المدينة، ونقصد بالريفي الذي يعيش ويتحرك في المدينة وقد تطبع بطباعها، فيتأكد لديه الفارق الحتمي بين عالمين لا يمكن أن يتلاشى أحدهما في سبيل الآخر، مع الاعتراف بسيادة المدينة وسطوتها، فينمو الإحساس بالضياع

بعد أن يداهمه فراغ نفسي كبير بسبب فقدان من كان يمثل ركنا هاما وأساسيا في حياته فتكون النهاية مأساوية (انتحار البطل)، حيث يسيطر الانفعال العاطفي وهو ما يسمى بالانجليزية (Swintimentality) ويتجلى في سيطرة المؤلف على السارد وجعله أسير الحالة عاطفية شديدة (حالة السارد في سيدة المقام).

- التروع الرومانسي يتخذ لغة الإشادة بهذا الريف، ومدائحية مطلقة للفلاحين، وهو وجه للتعبير عن ضيق بالمدينة، والهروب منها.
- تأخذ القرية والريف محطة الماضي الآفل الذي يتصف بالنقاء والطهر والمعاني الإنسانية، فضلا عن التوق الرومانسي إلى روح المحلية وجوهر الكينونة الموصولة بالمودة مع المكان (رواية سيدة المقام).
- وهنا لا تبدو القرية خارج الكينونة الثقافية والتاريخية للكاتب فمعظم هؤلاء الكتاب ينتمون إلى القرى والأرياف. وهؤلاء ليست "نوستالجيتهم" هي حدود القرية في ضمائرهم، فهم يكشفون عن جانب آخر من رومانسيتهم وحنينهم إلى القرية من خلال إسباغهم مثالي اجتماعية وإنسانية على كينونتها التاريخية.
- يضاف إلى ما يؤكد رومانسية التعلق بعالم القرية، وفضاء الريف ما يمكن وصفه بــ"أيديولوجيا الهوية" وهومنظور ينضوي في سياق البحث عن وجود اجتماعي، وشعور بالانتماء، فالريف هو مدار ولع وانشغال رومانسي (الأرض والدم).
- العودة إلى المنبع مفهوم يشير إلى زمن التكون وذاكرة البداية، هي مدار رومانسي يحيل على الماضي الفردي والاجتماعي، أي على وعي الهوية والانتماء الذي تقاس أمكنة فيه بألفتها، والألفة حسب *"غاستون باشلير"* "قيمة مشحونة بالتجربة الأولى، صورة البساطة والبداية، لأنها تعيد لينا مناطق من الوجود، بيوتا يتمركز فيها يقين الوجود الإنساني ويتكون خلال هذا لدينا انطباع بأننا حين نعيش في صور كهذه، في صور باعثة على الطمأنينة كهذه، فإننا نصبح قادرين على بدء حياة جديدة، حياة هي ملكنا، تنتمي إلينا في أعمق أعماقنا"[1]
- تباينت الروايات محل الدراسة في تناولها للعلاقة العاطفية في الريف، فإذا كانت الروايات المكتوبة بالفرنسية قد عبرت عنه في صورته الشفافة التي يطلق عليها الحب، لأن الرواة

([1]) غاستون باشلير: جماليت المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط3، 1987، ص:57

تعاملوا مع الظاهرة من خلال الرؤية الاجتماعية السائدة في المجتمع الريفي وعاداته وقيمه ومديات نظرة الشخصية الريفية، والتي تحصر هذه العلاقة في حدودها الضيقة، فإن الروايات ذات اللسان العربي كانت أكثر جرأة في تناولها لهذه العلاقة في صورتها الصارخة (مغامرات حمو مع بنات صاحب الحمام، ب*عطوش* مع خالته، *صالح بن عامر* مع *لونجا*، *مصطفى* مع *سميرة*، ماخور *الحاجة طيطما*...)، فإذا كان البعض يبرر ذلك بالرمز أو الإسقاط أو رسم معادل موضوعي لما يريد أن يقوله الراوي بعيد كل البعد عن موضوع الجنس، وهذا ما قصده *واسيني* مثلا في رواية (نوار اللوز) حيث يظهر الجنس أقرب رمز دلالي يمكن الإفادة منه في تجسيد علاقة الصراع الحضاري بين الريف والمدينة من خلال شخصية *صالح بن عامر*، فمن خلاله (الجنس) نجد تحقيق سيادة المدينة على عالم الريف النفسي الذي يحمله الريفيون الآتون إليها، وكانت *الحاجة طيطما* النموذج المدني الواسطة التي ربطت بين عالمين متناقضين (الريف والمدينة) بعلاقة جنسية، وهذا إيحاء باستلاب الريف من عذريته أمام هيمنة المدينة، ومن ثم استحالت العلاقة إلى مضاجعة المدينة كلها لعالم الريف، فإننا لا نستطيع تقديم تفسير للكتاب الآخرين غير اقتفاء آثار غيرهم من الكتاب العرب الذين أصبح الجنس عندهم إحدى القضايا الهامة التي شغل بها الأدب، وهو أمر طبيعي في تصورهم مادام موضوع الأدب هو الإنسان والجنس جانب جوهري في تركيب الإنسان.

- الصورة التي قدمتها بعض الروايات لمختلف الأنساق المكونة للمجتمع الريفي يشوبها بعض التناقض بين الواقع الفعلي للريف والواقع المتخيل روائيا، ونعتقد أن هذا الخلل يرجع إلى كون كتاب هذه الروايات تناولوا الريف عبر مراصد مراقبة خارجية، وبالتالي فهم لا يعرفون عن الريف إلا ما توارد عليهم، من ذلك صورة الاقطاعي، فالقارئ إما أنه يتيه في البحث عن الصفات والطبائع التي تجعل منه اقطاعيا (حالة *ابن القاضي*) ليجد نفسه أمام فلاح عادي له ممتلكات ليس زعيما يأتمر بأمره المستخدمون وسكان القرية، ولا مبتلعا لأراضي القرية، ولا واقفا لرجاله الغلاظ يدفعهم إلى ملاحقة المتمردين عليه.
- في المقابل يتخيل للقارئ أنه في ريف غير الريف الجزائري الذي يعرفه، فيذكّره الوصف بالمسلسلات المصرية في عهد الباشاوات، حين تتجول الكاميرا في "العزبة" وترصد مثل تلك المناظر (حالة الإقطاعي *سي سليمان* في عين الحجر)، أما عن العلاقات بينه وبين

مستخدميه فيخيل للقارئ أن الحديث لا يعني جزائر التسيير الذاتي، وإنما الاقطاع في روسيا كما صوره أعمدة الأدب الروسي في القرن التاسع عشر.

- الزيف الذي يلاحظ أيضا في العلاقة بين واقع الريف الحقيقي والواقع المتخيل روائيا خلق نوعا من التشويه مس على الخصوص أسماء لها قدسيتها في المعتقد الجمعي الجزائري عموما وإنسان الريف على وجه الخصوص، ونقصد بالاسمين *الجاجة* و *فاطمة،* حيث أسندهما الكاتب في (نوار اللوز) إلى المرأة التي تدير ماخور "فلاج اللفت" في سيدي بلعباس وهذا يتنافى تماما مع دلالات مثل تلك الأسماء والوظيفة التي تشغلها تلك المرأة، فاسم *الحاجة* له دلالة دينية واجتماعية، يطلق على من أكرمها الله بزيارة البقاع المقدسة لأداء فريضة الحج، أو يطلق تجاوزا على المرأة الطاعنة في السن احتراما وتقديرا لها ولو لم تحج وأما اسم *فاطمة* الذي حوره الكاتب إلى *طيطما* فيعني في اللغة[1] المرأة التي فطمت نفسها عن الشهوات والصغائر، وهو اسم عشرون صحابية، منهن *فاطمة الزهراء* بنت النبي-عليه أفضل الصلوات والتسليم- وزوج *علي بن أبي طالب*-كرم الله وجهه- وأم *الحسن والحسين*- رضوان الله عليهما.
- إن رغبة هؤلاء الكتاب في تقديم عالم الريف، هذا العالم المنسي المهمش والخارج عن دائرة الاهتمام تقديما مرضيا للناس، ذلك أن الخطاب الريفي يسعى إلى متلقي مختلف هو المتلقي المديني، إنما أرادوا عبر مجموعة من الإشارات والدلائل إلى التأكيد على المعاناة وبقاء الحال كما كان عليه، على الرغم من الأحداث الكبرى التي مر بها الريف الجزائري، فقد شهد ثلاث درامات أساسية: الأولى هي حرب التحرير وما خلفته من تأثيرات، وصعود طبقة الاقطاعيين فيما بعد، والثانية تتمثل في التحولات الجذرية التي عرفتها البلاد ممثلة في الثورة الزراعية وترسيخ مبدإ "الأرض لمن يخدمها" وسلسلة التأمينات التي طالت طبقة الاقطاعيين، وأخيرا كارثة الانفتاح الاقتصادي ووصول آليات السوق والخوصصة إلى الريف الجزائري، ومع ذلك لا يزال يرتب آخر الاهتمامات، وتظل نفس الذهنية الراكدة ركود الحياة في الريف هي المسيطرة تسعى جهدها لتبقي كل الذرائع بابا لديمومة الحال بالقوانين الجائرة والاستغلال المفضوح ينطبق عليها قول *صالح بن عامر الزوفري*: "لم يتغير شيء راح "*بيار*" جاء موح"، فالحرب التي صنعها فقراء الريف حولها الأغنياء والانتهازيون

[1] شفيق الأرناؤوط: قاموس الأسماء العربية الموسع، ط5، دار الملايين، بيروت، 2007، ص:247.

إلى مشروع استثماري.

- من تجليات وعي الكتابة انحيازها إلى الجماعة المهمشة (في صورة الريفيين) مانحة إياها صوتا مقلقا وجاعلة من خطابها الضعيف سلطة ضدية تضغط على الدولة، فبذلك تحقق العدالة الشعرية (La justice poètique) القائمة على تشريح الظلم وكشف قناع الاستغلال، وإنصاف المضطهدين. ومن تبعات هذه العدالة تعبئة الفكر المناوئ، وفضح تبريرات الاستعباد، ومن نتائجها تقوية حس الإرادة ضمن عمل دؤوب ينتصر لتفاؤل الإرادة، حتى وإن أدى التحليل الملموس لواقع الحياة الريفية إلى التشاؤم وفق مقولة *"رومان رولان"* (R.Rolland)[1] "تشاؤم الفكر، وتفاؤل الإرادة" (L'optimisme de la pensée et le pessimisme de la volonté)
- وإذا كان الريف-كما هو معروف- مصدر القيم الاجتماعية والدينية والوطنية، فإنه لاعتبارات "أيديولوجية" ظهرت سلوكات الريفيين في النماذج الروائية المدرسية وكأنها لائكية (Laics) أي أن الدين كمحرض على المقاومة، وتقويم السلوك كان مغيبا، بل وجدنا من يمثل الدين وهم الأئمة يظهرون في صورة سلبية تثير السخرية، (علاقة الإمام بــ*صافية* في الحلم) في رواية (الجازية والدراويش) و(صورة الزوج العنين والذي يمتهن الترابندو) في (نوار اللوز).

(1) محمد فرشوح: جمالية المقاومة، مجلة معارف، ع 4، المركز الجامعي البويرة، الجزائر، 2008، ص:66-67.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

الحديث النبوي الشريف.

أولا: المصادر

أ- المصادرالأساسية:

بن هدوقة عبد الحميد: ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1975.

ـــــــــــــــ: الجازية والدراويش، ط1، دار الآداب، الجزائر،1983.

وطار الطاهر: اللاز الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط4، الجزائر 1983.

ديب محمد: الثلاثية، ترجمة سامي الدروبي، دار الوحدة للطباعة والنشر، بيروت، 1985.

بوجادي علاوة: عين الحجر، المءسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1988.

الأعرج واسيني: سيدة المقام، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1،2001.

ـــــــــــــــ: نوار اللوز، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2002.

فرعون مولود: الأرض والدم، ترجمة عبد الرزاق عبيد، دار صالح تلانتيقيت للنشر، بجاية، 2005.

DIB, Mohamed: *L'incendie*, Paris, Seuil, 1954, réed, 1974.

FERAOUN, Mouloud : *La terre et le sang*, Paris, Seuil, 1954, réed,1998

ABID, Ali: *Le simoun*, El-Oued, imp, El walid, 2006.

ب- المصادر المساعدة

الروايات:

ابن هدوقة عبد الحميد: بان الصبح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،ط2، 1984.

الأعرج واسيني: وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، 1983.

ـــــــــــــــ: مصرع مريم الوديعة، دار الحداثة،ط1، بيروت،1984.

بقطاش مرزاق: طيور في الظهيرة، الشركة الوطنية للنشر والإشهار،1981.

ـــــــــــــــ: البزاة، الشركة الوطنية للنشر واتوزيع، 1983.

بوجدرة رشيد: التفكك، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1984.

بوجدرة رشيد: ليليات امرأة آرق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

ـــــــــــــــ: فوضى الأشياء، دار بوشان للنشر، الجزائر، 1990.

الشرقاوي عبد الرحمان: الأرض، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط3، 1968.
هيكل حسين: زينب، مطبعة السنة المحمدية، ط7، القاهرة، 1967.
وطار الطاهر: الزلزال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1980.

SAND, George : *La petite fadette*, Paris, Pocket classique, 1999.

____________: *La Mare au diable*, Paris, Garnier Flammarion,1963.

SILONE, Ignazio: *Fontamara*,traduit par Jean-Paul Samson et Michèl Causse Grasset,1989.

الكتب:

ابن خلدون عبد الرحمان: المقدمة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993.
ابن جعفر قدامة: نقد الشعر، المطبعة المليحية، القاهرة، 1935.
أبو ماضي إيليا: تبر وتراب، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1974.
أبو القاسم سعد الله: الزمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.
أبو نواس: الديوان ، تحقيق، عبد المجيد الغزالي، دارالكتاب العربي، بيروت، (د.ت).
الأمير عبد القادر: ديوان الأمير عبد القادر، شرح وتحقيق ممدوح حقي، دار اليقظة العربية، دمشق، (د.ت).
حجازي عبد المعطي: مدينة بلا قلب، دار العودة، بيروت، (د.ت).
كنفاني غسان: الآثار الكاملة، المجلد الأول: الروايات: أم سعد، مؤسسة الأبحاث العربية ومؤسسة غسان كنفاني الثقافية، ط3، بيروت، .1994.
عبد الرحمان الشرقاوي: الأرض، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط3، 1968.
السياب بدر شاكر: الديوان، دار العودة، ط1، بيروت، 1971.

ثانيا: المراجع العربية

إبراهيم عبد الله: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.
ـــــــــــــــ: الثقافة العربية والثقافات المستعارة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999.
أبو زيد أحمد: دراسات في الفلكلور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1972.
أبو عياش عبد الاله: أزمة المدينة العربية، وكالة المطبوعات، ط1، (د.ت)، الكويت.
الأطرش يوسف: المنظور الروائي عند محمد ديب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2004.
الأعرج واسيني: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطبع والنشر والإشهار، تونس، ط1، 1999.
ـــــــــــــــ: مباحث في رواية المغرب العربي، منشورات سعيدان، تونس، 1996.

بن قينة عمر: الريف والثورة في الرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988.
ـــــــــــــ: في الأدب الجزائري الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
بلاطة عيسى: الرومانطقية ومعالمها في الشعر العربي والغربي الحديث، ط1، دار الثقافة، بيروت، 1980.
بوباكير عبد العزيز: الأدب الجزائري في مرآة استشراقية، دار القصبة للنشر، 2002.
بورايو عبد الحميد: منطق السرد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.
بوعزيز يحيى: الجزائر في القرن التاسع عشر والعشرين، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، 1980.
بوعلي ياسين: الدين والعصبية في حكايات شهرزاد-المعتقد الشعبي-، دار الطليعة، بيروت، 1984.
بوشحيط محمد: الكتابة لحظة وعي، مقالات نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
بوقصاص عبد الحميد: النماذج الريفية- الحضرية لمجتمات العالم الثالث في ضوء المتصل الريفي الحضري، ديوان المطبوعات الجزائرية، (د.ت).
بوالشعير الرشيد: أثر غابريال غارسيا ماركيز في الرواية العربية، دار الأهالي، دمشق،1981.
بوبجرة محمد بشير: الشخصية في الرواية الجزائرية.ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
تليمة عبد المنعم: الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع، مركز دراسات الوحدة، بيروت، 1987.
التواتي مصطفى: دراسات في روايات نجيب محفوظ، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.
التونجي محمد: الآداب المقارنة، دار الجبل، بيروت، 1995.
الجابري محمد صالح: الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، ط1، 2005.
الجابري محمد عابد: التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، 1991.
جدعان فهمي: نظرية التراث، دار الشروق، عمان، ط1، 1985.
الجنحاني الحبيب: ابن خلدون والفكر العربي المعاصر، الدار العربية للكتاب، 1980.
الجوهري محمد: علم الفلكلور، دار المعارف، القاهرة، ط3، ج1، 1978.
الحاوي إيليا: في النقد والأدب، ج1، ط4، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1967.
ـــــــــــــ: إلياس أبو شبكة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د.ت).
حنفي حسن: التراث والتجديد، دار التنوير، ط1، بيروت، 1981.
حسين الحاج حسين: أدب العرب في عصر الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، (د.ت)، بيروت
الجوهري محمد خضر سعاد: الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1967.
خضر سعاد: الأدب الجزائري المعاصر، المكتبة العصرية، بيروت، 1967.
الخشاب مصطفى: علم الاجتماع ومدارسه، وزارة الثقافة المصرية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967.
خلاص جيلالي: عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الاتصال والثقافة، مديرية الثقافة، برج بوعريريج، 1997.

الزبيري محمد العربي: تاريخ الجزائر المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
الزعبي أحمد: التناص نظريا وتطبيقيا، مكتبة الكتابي، اربد، الأردن، 1995.
طرابيشي جورج: الرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1983.
كمال الدين محمد: الأدب والمجتمع، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1962.
لحمداني حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي لطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، يروت، 2004.
المالوطي محمد توفيق: المنهج الإسلامي في دراسة المجتمع، دار الشروق، جدة، 1985.
الماضي شكري عزيز: فنون النثر العربي الحديث، ط1، منشورات جامعة القدس المفتوحة، 1996.
مبارك زكي: النثر الفني في القرن الرابع، دار الجيل، ج1، بيروت، (د.ت).
محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير، المجلد الأول، دار القرآن، ط4، بيروت، 1981.
محمد سيد أحمد غريب: علم الاجتماع الريفي، دار المعارف الجامعية، الاسكندرية، 1984.
مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.
ـــــــــــــــ: القصة في الأدب العربي القديم، ط1، دار ومكتبة الشركة الجزائرية للتأليف والترجمة والطباعة والتوزيع والنشر، 1968.
ـــــــــــــــ: فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.
مندور محمد: الفن ومذاهبه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1962.
منور أحمد: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.
منيف عبد الرحمان:الكاتب والمنفى، هموم وآفاق الرواية العربية، ط1، دار الفكر الجديد، بيروت، 1992.
مصايف محمد: القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال، المكتبة الشعبية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1982.
ـــــــــــــــ: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس، والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.
مفقودة صالح: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2003.
المقدسي أنيس: الاتجاهات الأدبية في العالم، ط6، دار العلم، بيروت، 1982.
نجمي حسن: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، يروت، ط1، 2000.
نخبة من الأساتذة: المرجع في مصطلحات العلوم الاجتماعية، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية، 1985.
النساج حامد سيد: اتجاهات القصة المصرية القصيرة، دار المعارف، القاهرة، 1978.
نصار حسين: الشعر الشعبي العربي، منشورات اقرأ، بيروت، ط2، 1980.
صالح صلاح: الرواية العربية والصحراء، ط1، وزارة الثقافة، دمشق، 1996.

عبد الله حسن محمد: الريف في الرواية العربية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع143 الكويت، 1989.
عبد الفتاح عثمان: الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.
ــــــــــــــ: بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، المنيرة، (د.ت).
عبد السلام فاتح: تربيف السرد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2001.
علال خالد كبير: أخطاء ابن خلدون في كتابه المقدمة، دار الإمام مالك للكتاب، ط1، الجزائر، 2005.
العلاق جعفر: الشعر والتلقي، ط1، دار الشروق، عمان، 1997.
علاء الدين ماجد: الواقعية في الأدبين السوفياتي والعربي، (د.ن)، دمشق، 1984.
علوش سعيد: الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت، 1983.
العمري مكارم: الرواية الروسية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أفريل1981.
عوض لينة: تجربة الطاهر وطار الروائية بين الأيديولوجيا وجماليات الرواية ، أمانة عمان الكبرى، 2004.
العيد يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، 1999.
ــــــــ: فن الرواية العربية بين خصوصية التعبير وتميز الخطاب، ط1، دار الآداب، بيروت، 1998.
عيد يوسف: المدارس الأدبية ومذاهبها، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1994.
غريب محمد سيد أحمد: علم الاجتماع الريفي، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية، 1984.
غنام محمد : تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ط2، دار الجيل، بيروت، 1993.
غيث محمد عاطف: علم الاجتماع الحضري، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، (د.ت).
ــــــــــــــ: دراسات في علم الاجتماع القروي، دار النهضة، بيروت، ط2، 1984.
فاسي مصطفى: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة، الجزائر، 1999.
قاسم سيزا: بناء الرواية، دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، مصر، 2004.
القط عبد العظيم عبد الحميد: يوسف إدريس والفن القصصي، دار المعارف، القاهرة، 1980.
قنانش محمد: الحركة الاستقلالية في الجزائر بين الحربين 1919-1939، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر،1982.
قطامي سمير: الحركة الأدبية في شرقي الأردن، ط1، منشورات وزارة الثقافة والشباب عمان، 1981.
سلام زغلول محمد: دراسات في القصة العربية الحديث، منشأة المعارف، الاسكندرية، (د.ت).
سلوم داود: محمد مندور والوساطة الفكرية بين الشرق والغرب، المنظمة العربية للتربية والثقافة والفنون بغداد،1983.
السمالولي نبيل محمد توفيق: البناء النظري لعلم الاجتماع مدخل لدراسة المفاهيم والقضايا الأساسية، دار الكتب الجامعية، الاسكندرية، 1974.

سمعان إنجيل بطرس: دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ت).
السعافين إبراهيم: تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية، ط2، دار الشروق للنشر والتوزيع، 1996.
______: نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين حتى عام 1948، دار الفرابي، عمان، 1985.
سعد الله أبو القاسم: الحركة الوطنية (1900-1930)، دار الآداب، بيروت، 1969.
سعد فاروق: بخلاء الجاحظ، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980.
السويدي محمد: مقدمة في دراسة المجتمع الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1990.
سويرتي، محمد: النقد البنيوي، نماذج تحليلية من النقد العربي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991.
سويف مصطفى: الأسس النفسية للإبداع، دار المعارف، القاهرة، 1959.
الشاروني يوسف: الجنس في القصة العربية المعاصرة، مجلة آخر ساعة المصرية، فيفري 1963.
شاهين أحمد عمر: خليل، بيدس (1874-1949)، الدار الوطنية، نابلس، ط1، 1992.
شلتاغ عبود: الأدب والصراع الحضاري، دار المعرفة، دمشق (د ت).
شعراوي عبد المعطي: أساطير إغريقية "أساطير البشر"، الجزء الأول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1982.
شوقي عبد المنعم: مجتمع القرية، ط1، دار النهضة، بيروت، 1981.
الشيخ سليمان: ما لم يعرف من أدب غسان كنفاني، المؤسسة العربية الدولية للنشر، عمان، 2000.
هلال محمد غنيمي: في النقد المسرحي، دار نهضة مصر، ط1، 1955.
______: الرومانتيكية، دار نهضه مصر للطباعة والنشر، القاهرة 1971.
______: النقد الأدبي الحديث، ط1، دار العودة، بيروت، 1982.
وادي طه: دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989.
وتار محمد رياض: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2002.
ياغي عبد الرحمان: حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة حتى النكبة، المكتب التجاري، بيروت 1968.
يقطين سعيد: القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985.

ثالثا: المراجع المترجمة

ألبيريس رام: تاريخ الرواية الجديدة، ترجمة جورج سالم، منشورات بحر المتوسط، بيروت، باريس، ومنشورات عويدات، بيروت، باريس ط2، 1982.
ارنست فيشنر: ضرورة الفن ، ترجمة ميشال سليمان ، دار الحقيقة، بيروت، (د.ت).
الأشرف مصطفى: الجزائر الأمة والمجتمع، ترجمة حنفي بن عيسى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.
بامية عايدة: تطور الأدب القصصي الجزائري، ترجمة محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

باستيد جورج: المدينة سرابها ويقينها، ترجمة عادل العوا، مطبعة جامعة دمشق، ط2، 1963.
باشلير غاستون: جماليت المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط3، 1987.
برذرستون غوردن: نشأة الرواية في أمريكا اللاتينية، ترجمة سميرة بريك، وزارة الثقافة، دمشق، 1984.
بن أشنهو عبد اللطيف: الهجرة الريفية في الجزائر، ترجمة عبد الحميد أتاسي، مركز الأبحاث في الاقتصاد التطبيقي (د.ت).
بوجو قارنيي جاكلين: الجغرافيا الحضرية، ترجمة عبد القادر حليمي، ديوان المطبوعات الجامعية، 1989.
بيتور ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة، فريد أنطنيوس، منشورات عويدات، ط1، 1971.
تادييه جان-إيف: الرواية في القرن العشرين، ترجمة محمدخير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1998.
تيغييم بول فان: الرومانسية في الأدب الأوربي، ترجمة صباح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1981.
جغلول عبد القادر: تاريخ الجزائر الحديث، ترجمة فيصل عباس، دار الحداثة، بيروت، 1981.
دي كولانج فوستيل: المدينة العتيقة، ترجمة عباس بيومي بك، مكتبة النهضة المصرية، (د.ت).
كونديرا جوزيف: فن الرواية، ترجمة أمل منصور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.
ـــــــــــــ: قلب الظلام، ترجمة سمير بارد، ط1، بيروت، 1998.
كونديرا ميلان: خفة الكائن التي لا تحتمل، ترجمة عفيف دمشقيه، دار الآداب، بيروت،1991.
لوكا، فيليب فاتان، جون كلود: جزائر الأنثربولوجيين، ترجمة محمد يحياتن، بشير بولفراق، وردة لبنان، منشورات الذكرى الأربعين للاستقلال، الجزائر، 2002.
لوكاتش جورج: معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة أمين العيوطي، دار المعارف، القاهرة، 1971.
ماكوين جون: موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ج4، دار المأمون، بغداد، 1990.
ميرهوف هانز: الزمن في الأدب، ترجمة سعد رزوق، مؤسسة فرانكلين للطباعة، القاهرة-نيويورك، 1972.
غرييه ألان روب: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر (د.ت).
فانون فرانس: معذبو الأرض، ترجمة سامي الدروبي وجمال الأتاسي، دار الطليعة، بيروت، 1984.
رسنت ليليان: الرومانسية، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والفنون، 1987.
واط إيان وآخرون: الأدب والواقع، ترجمة عبد الجليل الأزدي، ومحمد معتصم، ط1، تينمل للطباعة والنشر مراكش، 1992.
ويليك رينيه وأورين أوستين:نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العرية للدراسات، والنشر بيروت ط2، 1981.

رابعا: المراجع الأجنبية

ADAM, Jean- Michel: *La production du sens: les objets dans madame Bovary*, in Linguistique et discours litteraire, Paris, Larousse,1971.

BEN AMRANE, Djilali: *Agriculture et développement en Algerie*, SNED , 1980.

ARNAUD, Jacqueline: *La littérature maghrebine de langue française*, Paris, Publisud,1986.

BARTHES, Roland: *Le degré Zéro de l'écriture,* Paris, le Seuil,1972.

________________: *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972..

BOILEAU, Nicolas : *L'Art poètique,* Chant III, in Devoirs poétiques, Paris, Flammarion,1926.

BOURNEUF, Roland et OUELLET, Real: *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1975.

BUTOUR, Michel : *L'espace du Roman*, in Essai sur le roman, Paris, Gallimard, 1969.

_______________: *La Philosophie de l'ameublement*, in Essais sur le roman, Paris, Gallimard,1969.

_______________: *Vital Rambaud*: in encyclopaedia universalis. T.lll.cf

CHARAFF, Mohamed Issa: *L'Espace et la nouvelle,* Paris, Carte, 1976.

Déplanques, François*: Aux sources de l'incendie*, Paris, in Revue de littérature comparée, n :4, octobre ,1971.

DEJEUX, Jean: *La Littérature algerienne contemporaine*, Paris, Que sais-je ? 1975

____________: *Litterature algerienne d'expression français, Paris, Collection Que sais- je ?,* PUF, 1979.

____________: *Situation de la littérature maghrebine de langue française,* Alger, Opu, 1982.

DJEGHLOUL, Abdelkader : *Huits études sur L'Algerie*, Alger, Enal, 1986.

HARBI, Mohamed: *Aux origines du F.L.N, le populisme révolutionnaire en Algerie*, Paris, Christian Bourgeris.1975

ELIOT, Thomas, Stearn: *Selected Prose*, London, Frank Kermode, 1963.

GASTON, Roger: *Les Maitres du roman de terroir,* Silvaire André, 2005.

GENETTE, Gérard: *Discours du récit*, figue 3, Collection Poètique, Paris, Seuil, 1972.

GOLDMANN, Lucien: *Structures mentales et création culturelle,* Paris, Anthropos, 1970.

HAMON, Philippe: *Qu'est ce qu'une description* ,in poétique n:12, Paris, Seuil,1972.

HOYOIS, Giovanni: *Socologie rurale,* Paris, Edition universitaire, 1968.

KHADDA, Naget: L’oeuvre *romanèsque de Mohamed Dib*, Alger, Opu, 2004.

KHODJA, Hamdan: *Le Miroire*, Paris, Sinbad, 1985.

KRISTIVA, Julia: *Le Texte du Roman,* Moutons, de Gruyter, 1976

LUKACS, Georges: *Théorie du roman*, Paris, Gontier, 1968.

MILLY, Jean : *Poètique des textes*, Nathan, Université Paris ,2001.

MITTERAND, Henri: *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980.

MOLES, Abraham André: Objet in Communication, 13,1969.

MOULOUD, Feraoun : *Lettres à ses amis*, Paris, Seuil, 1969.

MOUREY, Jean Pierre*:Microcosme et Labyrinths chez Jorge Luis Borges*, l’espace au fil de l’écriture ,Espace en représentation, Cierec, Université Saint Etienne.1989.

ROBBE- GRILLET, Alain : *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1961.

TABTI Mohamedi, Bouba: *Du vent du sud à la mise à nu, l'inténeraire d'un écrivain Abdelhamid Ben Hadouga*, Collectif colloque national, Alger,OPU,1983.

_____________________ : *La societé Algerienne avant l’indépendance dans la littérature*, Alger, OPU ,1986.

YOUCEF, Nagib: *Elements sur la tradition orale*, Alger,SNED,1983.

VIGNER, Gerard: *Lire le texte au sens*, Paris, clé international, 1979.

خامسا: الدوريات

إبرير بشير: خصائص الخطاب الروائي في الجازية والدراويش، تجليات الحداثة، ع 36، جوان 1994.

أبو بكر وليد: البيئة في القصة، مجلة أقلام، سنة24، دار الجاحظ، بغداد، جانفي 1989.

أبو شاور رشاد: القصة الفلسطينية، المعرفة، عدد 159، 1975.

أحمد سامية: القصة القصيرة، مجلة فصول، القاهرة، مجلد 2، ع 4، 1982.

الأشقر أحمد: التعليم والأهمية الاقتصادية للمرأة في الريف السوري، مجلة الاقتصاد، دمشق، ع 221، ماي 1982.

افتتاحية (ألف) مجلة البلاغة المقارنة، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ع 6، 1986.

البدوي محمد: المكان ودلالته غي رواية متاهة الرمل، الحياة الثقافية، ع 82، 1997

بدوي عبده: الغربة المكانية في الشعر العربي، مجلة عالم الفكر، ع1، مجلد15، الكويت، 1984.

برادة محمد: رواية عربية جديدة، فصول، مجلد 28، عدد 2-3، مارس 1980.

ــــــــــــ: الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، مج 11، ع 14، 1993.

بن مالك رشيد: نوار اللوز سيميائية النص الروائي، مجلة المساءلة، ع1، اتحاد الكتاب الجزائريين، 1991.

بوالطيب عبد العالي: إشكالية الزمن في النص السردي، فصول، م 12، ع1، 1993.

جاب الله أحمد: الحداثوية و أثرها في الرواية العربية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر و التوزيع، عين مليلة ، ع 2 ، 2002.

جبرا إبراهيم جبرا: الرواية والإنسانية، الأديب، م25، سنة 13، ج1، جانفي 1954.

جلطي ربيعة: فلسفة المكان الروائي –الرواية المغاربية نموذجا–، مجلة نزوى، ع 23، عمان، جويلية 2000.

جونثان كلر: شعرية الرواية، ترجمة السيد إمام، إبداع، عدد سبتمبر، 1995.

حسن محمد عبد الباسط: بعض مظاهر صراع القيم في أسر قروية مصرية، المجلة الاجتماعية القومية، م 8، ع1 القاهرة، 1971.

ــــــــــــ: عرض تحليلي لمفهوم القيمة في علم الاجتماع، المجلة الاجتماعية القومية م 7،ع1، القاهرة 1971.

رضوان عبد الله: اللاز– ملحمة شعب، مجلة الموقف الأدبي، ع 173- 174، 1985.

طرطير جليلة: في شعرية الفاتحة النصية، –حنا مينا نموذجا– علامات، ج29، مج8، سبتمبر 1998.

طويل سعاد: المدينة في رواية سيدة المقام، مجلة المخبر، قسم الأدب العربي، جامعة محمدخيضر، بسكرة، ع 4 2008.

العبد الله مشاري النعيم: مدن بلا أسواق–أسواق بلا مدن، مجلة القافلة، ع4، م 54، أرامكو السعودية، الظهران جويلية 2006.

الفاروقي نائلي: العلم والأسطورة، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، ع 13، 1981.

فاير داوت ديان: الحوار، ترجمة عبد الستار جواد، جريدة الثورة، بغداد، عدد 1985/01/20.

لاري جورج هنري: الرواية والمدينة، مجلة الثقافة الأجنبية، ع3، بغداد، 1983.

لا غرانج زيدريك: المثلية الذكورية في الأدب العربي الحديث، أبواب، ع22، دار الساقي، بيروت، 1999.

لوتمان يوري: مشكلة المكان الفني، ترجمة سيزا قاسم، ألف مجلة البلاغة المقارنة، الجامعة الأمريكية، القاهرة،ع 6 1986.

مقلد علي: التفاعل بين الأدب والتاريخ، مجلة الأديب، م 26، ج 1، السنة13 أكتوبر 1954.

مهري عبد الحميد: كيف تحررت الجزائر، مجلة الثقافة، بمناسبة الذكرى 25 لثورة نوفمبر، وزارة الثقافة والإعلام، 1979.

الميلي محمد إبراهيم: البعد الريفي في الثورة الجزائرية، مجلة الأصالة، ع 22، الجزائر، 1974.

نبيل سليمان: الرواية الريفية في سوريا (1967-1977)، مجلة الأقلام، دمشق، 1979.

النساج سيد حامد: الرومانسية في القصة المصرية القصيرة، مجلة الهلال، السنة 85، مارس 1977.
النوري قيس: واقع البحث الثقافي العربي وآفاقه، دراسات عربية، بيروت، ع 3، 1990.
نوفل سيد: الدكتور هيكل في تاريخ القصة العربية، مجلة الهلال، عدد خاص، مارس 1977.
عباس عبد الجبار: اللغة عند يوسف إدريس، مجلة الآداب البيروتية، عدد جانفي 1967.
العمراني مبارك: دور الثقافة في التنمية الاقتصادية، مجلة الفكر، الشركة التونسية لفنون الرسم، ع 7، 1986.
الفاروقي نائلي: العلم والأسطورة، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، ع 13، 1981.
السرياني محمود: مفهوم القرية ودلالاتها في القرآن الكريم، مجلة العقيق، نادي المدينة الأدبي، السعودية، ع1 .1992
الشاروني يوسف: الجنس في القصة العربية المعاصرة، مجلة آخر ساعة المصرية، فيفري 1963.
شعلان إبراهيم أحمد: الأسرة في المثل الشعبي، مجلة التراث الشعبي، دار الحافظ للنشر، بغداد، ع 6، 1981.

سادسا:مقالات بالفرنسية

ACHOUR Chaulet, Christian : *Algerie, littérature de femmes*, revue Europe, hors série,2003.

BOUDERBALA, Tayeb: *Archéologie du roman algerien*, revue des sciences Humaines, université de Biskra, n:6 ,2004.

CARLIER, Jean Claude: *La première étoile nord africaine*, in Revue Algerienne, décembre,1972.

DIDIER, Garcia: *Fontamara*, le matricule des anges, n.087 Paris 9e, octobre, 2007.

سابعا: الرسائل الجامعية

البصير محمد: الموقف الثوري، (1970-1982)، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1986.
بوسماحة عبد الحميد: توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر .1992
رميتة أحمد: العمال والفلاحون في السنما الجزائرية، رسالة ماجستير في علم الاجتماع، الجزائر، 1988.
عوينة أحمد خليل رحمة: شعرية السرد في نماذج من الرواية الجزائرية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 2001.
هوارة سعيدة: الواقعية في روايات عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر،1995.

DURAND, Gilbert : *Etude litteraire de l'infante maure de Mohamed Dib*, cité in mémoire de maitrise de G.Goyon, Univ-Lyon,septembre,2003.

GUETTAFI, Siham: Didactisation *et Histoire dans la Chrysalide de Aicha Lemsine*, thèse de magistère, université de Ouargla,2006.

OMAR,OUHADI : *Analyse du roman Algerien, Djazia et les derviches,* doctorat 3éme cycle,Université de la Sorbonne, Paris , 1987

ثامنا: الملتقيات

جميل إبراهيم سيدة: القيم الاجتماعية الثقافية وأثرها على سلوك العاملين في المؤسسات، بحث قدم في ملتقى حول القيم الثقافية وتسيير المؤسسات.معهد الاقتصاد، سطيف 25-28 مارس 1985.

فريد سمير محمد: القيم وتأثيراتها على فعالية التنظيم الجيد، بحث قدم في ملتقى دولي حول القيمن وتسيير المؤسسات .بمعهد الاقتصاد سطيف 25-28 مارس 1985.

تاسعا: الحوارات

حوار أجري مع الكاتب الطاهر وطار، جريدة الأحرار الثقافي، ع 1، ماي،2005.

الرياحي كمال، حوار مع الكاتب واسيني الأعرج، مجلة عمان الثقافية، الأردن، ع 96، جانفي 2003.

الرياحي كمال، حوار مع الكاتب واسيني الأعرج، عتبات، 21سبتمبر، 2006.

منيف عبد الرحمان، حوار مع خليل عطية، مجلة العربي، عدد فيفري 1968.

شوشة فاروق، حوار مع محفوظ نجيب ، الآداب، بيروت، جوان 1960.

عاشرا: المعاجم

ابن منظور:لسان العرب، برمجة وتنظيم خليل طرافة، إنتاج المستقبل الإلكتروني، طبعة دار صادر، بيروت،1990.

معجم العلوم الاجتماعية، تأليف نخبة من الأساتذة، الهيأة المصرية للكتاب، القاهرة، 1975.

المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ط2، دار مطابع المعارف، مصر، 1972.

ياقوت الحموي: معجم البلدان:م1، دار صادر، بيروت، 1993.

Oxford Advanced Learner’s Dictionary International Student’s Edition. Country.

Le Petit Larousse (1900-2005) 100ème édition, 2004 campagne.

Encyclopaedia britanica، vol,11,E,15h.

الريف في الرواية الجزائرية

إعداد : سليم بتقه

بإشراف : الأستاذ الدكتور الطيب بودرباله

ملخص

لم يحفل الريف الجزائري بدراسة مستقلة كاملة تعرض لطبيعته، وتلملم خيوط تطور صورته وتغيرها بتغير الإنسان، ومن هنا جاءت أهمية هذه الدراسة.

احتوى البحث على إطارين ضما أربعة أبواب: الإطار الأول نظري (الباب الأول) تتبع ما كتب عن الريف في الرواية؛ عن الريف في الرواية الغربية، وعن الريف في الرواية العربية، وعنه في الرواية الجزائرية.

الإطار الثاني ضم الأبواب الثلاثة، وقد خُصّص للجانب العملي، حيث تسنى للبحث الوقوف على العناصر التي ساهمت في التشكيل الواقعي للريف الجزائري وأخرجته للوجود عملا فنيا متكاملا مثل الوصف، الحوار، التراث، و ملامح الشخصيات، إضافة إلى الرمز والأسطورة.

أيضا تطرق البحث إلى الأبعاد الدلالية في رواية الريف، والخصائص الفنية لهذه الرواية مثل اللغة، السرد والزمن، الفضاء والشخصيات، ماضيا بين صفحات تسع روايات كتبت قبل وبعد الاستقلال. يستشف من كل رواية تصوراتها عن الريف، متتبعا ما سرده النص صراحة، وما سرده مضمرا، معتمدا على القراءات التي عالجت النصوص الروائية، وعلى رؤية الباحث الشخصية للريف.

ختاما حاولت رواية الريف أن تعرض صورة الريف الجزائري من خلال المراحل التي مر بها المجتمع الجزائري، فإذا به (الريف) يبدو سلبيا، مضطهدا للإنسان البسيط، قاتلا للأمل مغلفا بغطاء الطيبة والبراءة، مخفيا الكره والاستغلال، صورة يشيع فيها الجهل وينتشر فيها الإيمان بالخرافات.

ABSTRACT

Country side in the Algerian novel

Prepared by : Betka Salim

Supervised by : Dr. Bouderbala Tayeb

Contry side have not undergone a complete independent study, as a their portayal in the Algerian novel, which describes its nature and unites the threads of the developement of its image, arise the importance of this research.

The research was set in two frames, the first theoretical consist one chapter, persuing what was said on country side in the novel, then the research proceed to fictional country in the occidental novel, also in the arabic novel novel, and in the algerian novel.

The second fram consist other three chapter ,were specified for the researcher's field work as finding a littery elements which contributed to formulating realist country, and caused it a complet art-work such, description dialogue, folklor, and features the characters as well as symbol and myth.

The chapters studied, also dealt with the research-dimensional semantic in the novel and the technical characteristics of this novel is like a language, narrative time, space, and personalities.

Continuing afterwars to the pages of nine novels written before and after independance, which took upon thermselves to portary an image of rural areas.

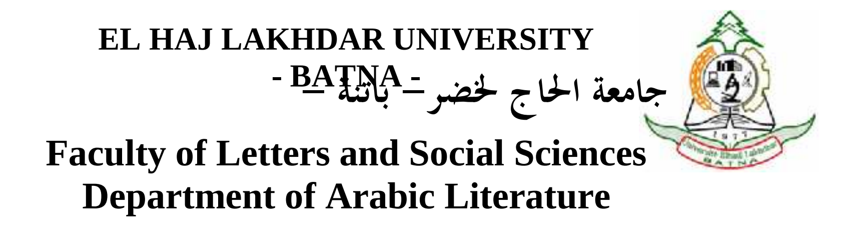
At the cnclusion, that the Algerian novel rustic tried to expose portry an image of rural areas through the two periodes, which the Algerian community experienced, it is found to be negative and opressive towards the simple man, illiminating hope and is covered in a blanket of kidness and insorce hiding behind its hate, spite and exploitation.

فهرس

فهرس

The People's Democratic Republic of Algeria

Ministry of Higher Eduction
and Scientific Research



A Dessertation submitted for requirement of the phd degree in Algerian literture

The countryside in the Algerian novel
« An analytical comparative study »

Option: Literature : Specialty : Algerian Literature

Supervisor: Tayeb Bouderbala Grade : Prof Batna University

Submitted by : Betka Salim

The jury members

PRESIDENT :	ADJALI KAMEL	**Grade** :professor	Batna university
Examiners:			Batna university
Name and first Name	BOUDERBALA TAYEB	**Grade** :professor	
Name and first Name	TAOUARTA.M.LAID	**Grade** :professor	Constantine university
Name and first Name	BOUKHALFA FATEH	Grade : Senior lecturer	M'silla university
Name and first Name	FOURAR A M'HAMED	Grade : Senior lecturer	Biskra university

Academic Year : 2009/2010